

JOÃO VICTOR ROSSETTI BRANCATO

CRÍTICA DE ARTE E MODERNIDADE NO RIO DE JANEIRO:
INTERTEXTUALIDADE NA IMPRENSA CARIOCA DOS ANOS 20 A PARTIR DE
ADALBERTO MATTOS (1888-1966)

Juiz de Fora

2018

JOÃO VICTOR ROSSETTI BRANCATO

CRÍTICA DE ARTE E MODERNIDADE NO RIO DE JANEIRO:
INTERTEXTUALIDADE NA IMPRENSA CARIOCA DOS ANOS 20 A PARTIR DE
ADALBERTO MATTOS (1888-1966)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História, da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em História.

Orientadora: Prof. Dra. Maraliz de Castro Vieira Christo

Juiz de Fora

2018

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Brancato, João Victor Rossetti.

Crítica de arte e modernidade no Rio de Janeiro : intertextualidade na imprensa carioca dos anos 20 a partir de Adalberto Mattos (1888-1966) / João Victor Rossetti Brancato. -- 2018.

242 p. : il.

Orientadora: Maraliz de Castro Vieira Christo

Dissertação (mestrado acadêmico) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Instituto de Ciências Humanas. Programa de Pós Graduação em História, 2018.

1. Adalberto Mattos. 2. crítica de arte. 3. modernidade. 4. arte brasileira. 5. história da arte. I. Christo, Maraliz de Castro Vieira, orient. II. Título.

JOÃO VICTOR ROSSETTI BRANCATO

“Crítica de Arte e Modernidade no Rio de Janeiro: intertextualidade na imprensa carioca dos anos 20 a partir de Adalberto Mattos (1888-1966)”

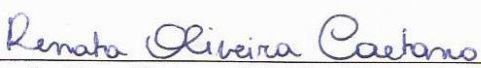
DISSERTAÇÃO apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial para obtenção do título de MESTRE EM HISTÓRIA.

Juiz de Fora, 14/05/2018.

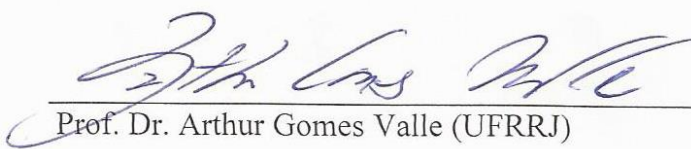
Banca Examinadora



Profa. Dra. Maraliz de Castro Vieira Christo - Orientadora



Profa. Dra. Renata Oliveira Caetano (UFJF)



Prof. Dr. Arthur Gomes Valle (UFRRJ)

Agradecimentos

Afora os temerosos tempos que nos assolam, mergulhando-nos em mares de dúvidas e incertezas sobre tudo o que nos cerca, sopros de renovada esperança limpam o horizonte, permitindo-nos celebrar e agradecer. A todos a seguir, minhas frescas brisas à beira-mar, ofereço o meu mais sincero obrigado.

“Todo trabalho humano é coletivo; nossa capacidade de agradecer é infinitamente menor à ajuda recebida”. As palavras anteriores, de minha orientadora Maraliz de Castro Vieira Christo, são também as melhores que a ela eu poderia dirigir, sem a qual este trabalho não existiria. Agradeço profundamente as inúmeras oportunidades, as lições, os conselhos e sobretudo a postura ética como docente, um exemplo aos seus alunos provavelmente muito mais significativo do que jamais possa imaginar.

Agradeço aos membros da banca, professores Renata Oliveira Caetano e Arthur Gomes Valle, além de Vera Lúcia de Oliveira Lins e Martinho Alves da Costa Junior, em primeiro por terem aceitado fazer parte deste trabalho, e em segundo pela leitura criteriosa e orientações proporcionadas.

À CAPES pelo financiamento da pesquisa, auxílio indispensável agora ameaçado. À UFJF, especialmente ao Programa de Pós-Graduação em História e ao Departamento de História, pela formação de qualidade e gratuita, além das possibilidades contínuas de aperfeiçoamento pessoal e profissional através das bolsas e auxílios.

Aos membros do Laboratório de História da Arte – LAHA –, pelo ambiente sempre caloroso e cooperativo ali encontrado desde que cheguei ainda na graduação. Que a generosidade continue sempre a ser a qualidade mais característica deste grupo. Agradeço e cumprimento a todas e todos através daqueles que conheci mais prematuramente e estiveram mais próximos, Bárbara Fernandes, Aline Viana, Caroline Alves, Jéssica Costa, Valéria Fasolato e Samuel Vieira, quem também me deu a honra de conhecer, em um congresso portenho, Carlos Lima Junior, Francislei Lima da Silva e Thais Montanari, amigos a quem também estendo minha gratidão pelo companheirismo desde o último ano do mestrado.

À Biblioteca do Museu Nacional de Belas Artes, ao Arquivo Histórico do Museu Imperial de Petrópolis, ao Arquivo Histórico da Academia de Belas Artes de Florença e ao projeto *DezenoveVinte*, os meus singelos agradecimentos pelos relevantes contributos

prestados. Não poderia me esquecer também de oferecer especiais agradecimentos a toda equipe do Museu Mariano Procópio, em nome de Douglas Fasolato, Saete Figueira, Eduardo Machado e Rosane Ferraz, pela oportunidade de tamanho aprendizado durante o tempo de estágio, fator decisivo à consolidação de meu interesse pela História da Arte.

À Jessica Siviero, Leticia Vilela e Matheus Vital, agradeço a amizade tão frutífera e leal desde o período na maravilhosa Évora. E aos meus mais antigos amigos Anderson Bernardino, Guilherme Giordano, Henrique Passos, Icaro Nogueira, Mariana Ribeiro, Thaís Ruhena e Vinícius Duarte, obrigado por não desistirem de mim após tantos anos. A todos vocês a quem chamo amigos, agradeço por dividirem o fardo cotidiano e tornarem minha vida mais alegre.

Por fim, os meus mais devotos agradecimentos à minha família pelo amor, valores, paciência e apoio incondicional. Marco Aurélio Brancato e Elizabeth Rossetti Brancato, pai e mãe, obrigado por permitirem que seus filhos crescessem, sonhassem e se tornassem o que queriam ser.



Adalberto Mattos por Ramaro
Revista D. Quixote, 3 de agosto de 1921.

Resumo:

Adalberto Pinto de Mattos (1888-1966) foi artista, professor e crítico de arte no Rio de Janeiro. Esta pesquisa tem por objetivo analisar a literatura artística produzida pelo autor durante a década de 20, momento de sua atividade nas revistas *O Malho*, *Para Todos* e *Ilustração Brasileira*. A partir dessas fontes, busca-se investigar os princípios que regem seus textos e suas principais referências formativas a fim de compreender seus juízos acerca da pintura nacional e estrangeira. O trabalho centra-se no diálogo entre a tradição e a modernidade e privilegia as relações de intertextualidade entre a crítica de Mattos e a de outros críticos e teóricos, tanto do passado quanto seus contemporâneos. A postura historiográfica assumida compromete-se a uma revisão sobre a arte brasileira do entresséculos XIX e XX.

Palavras-chave: Adalberto Mattos; crítica de arte; modernidade; arte brasileira; história da arte.

Abstract:

Adalberto Pinto de Mattos (1888-1966) was an artist, teacher and art critic in Rio de Janeiro. This research aims to analyze the author's artistic literature produced during the 20's, period of his activity in the magazines *O Malho*, *Para Todos* and *Ilustração Brasileira*. From these sources, it seeks to investigate what principles rule his texts and his main formative references, in order to understand his judgements about national and foreign painting. This work focuses in the dialogue between tradition and modernity and privileges intertextual relations between Mattos' criticism and that of others critics and theorists, both of the past and his contemporaries. The assumed historiographical position commits itself to a revision about Brazilian art between 19th and 20th centuries.

Keywords: Adalberto Mattos; art criticism; modernity; Brazilian art; art history.

Lista de Ilustrações:

Figura 1: Aula de pintura, ENBA, concurso de fim de ano. RJ, 1912, folha 20. In: *Álbum de artistas. M. Nogueira da Silva*. 1 foto: cópia fotográfica de gelatina e prata, p&b; 9,2 x 14,2cm em folha: 21,7 x 14,5cm. Acervo: Biblioteca Nacional.

Figura 2: Pedro Alexandrino Borges: *A copa*, 1897. Óleo sobre tela, 178,7x213,8 cm. Rio de Janeiro, MNBA. In: O MUSEU Nacional de Belas Artes. São Paulo: Banco Safra, 1985.

Figura 3: Pedro Alexandrino Borges: *Ostras e cobres*, 1899. Óleo sobre tela, 78x107 cm. São Paulo, Pinacoteca do Estado. Fotografia de Isabella Matheus.

Figura 4: Antoine Vollon: *Natureza-morta com queijo*, 1870 c. Óleo sobre tela, 84,8x89,9 cm. Nova Iorque, Metropolitan Museum of Art. Disponível em: <https://www.metmuseum.org>.

Figura 5: Auguste Petit: *Cajus*. Óleo sobre tela, 64x53 cm. São Paulo: Pinacoteca do Estado. Fotografia do usuário ARTEplorer, disponível em: <https://www.flickr.com>.

Figura 6: João Baptista da Costa: *Sapucaieiras engalanadas*, 1922. Óleo sobre tela, 98x146 cm. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes. Disponível em: <https://www.google.com/culturalinstitute/beta>.

Figura 7: João Baptista da Costa: *Paisagem de Petrópolis*. Óleo sobre tela, 66,5x40,5 cm. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. Fotografia de João Musa.

Figura 8: Georg Grimm: *Vista do Morro do Cavalão*, Niterói, RJ, 1884. Óleo sobre tela, 110x84 cm. Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes. Disponível em: <http://virusdaarte.net>.

Figura 9: Théodore Rousseau: *Groupe de chênes, Apremont*, 1850-52. Óleo sobre tela, 64x100 cm. Paris: Museu do Louvre. Fotografia do usuário Sailko, disponível em: <https://commons.wikimedia.org>.

Figura 10: Antonio Diogo da Silva Parreiras: *Anchieta*, 1928. Óleo sobre tela, 130x196 cm. Niterói, Museu Antonio Parreiras. Disponível em: <http://www.museusdoestado.rj.gov.br>.

Figura 11: Anchieta escrevendo o poema da virgem - Quadro de Antonio Parreiras. In: *Revista Ilustração Brasileira*, Rio de Janeiro, ano II, nº12, agosto de 1921.

Figura 12: Antonio Diogo da Silva Parreiras: *Terra Natal, Manhã*, 1923. Óleo sobre tela, 103x163,5 cm. Niterói, Museu Antonio Parreiras. Fotografia de Vicente de Mello.

Figura 13: Antonio Diogo da Silva Parreiras: *Terra Natal, Meio-dia*, 1923. Óleo sobre tela, 103x165 cm. Niterói, Museu Antonio Parreiras. Fotografia de Vicente de Mello.

Figura 14: Antonio Diogo da Silva Parreiras: *Terra Natal, Entardecer*, 1923. Óleo sobre tela, 103,5x164,5 cm. Niterói, Museu Antonio Parreiras. Fotografia de Vicente de Mello.

Figura 15: Charles-François Daubigny: *Lavandières à la rivière Oise près de Valmondois*, 1865. Óleo sobre madeira, 24x46 cm. Washington, National Gallery of Art. Disponível em: <https://www.nga.gov>.

Figura 16: Leopoldo Gotuzzo: *Nossa chácara*, Pelotas, 1919. Óleo sobre papelão, 10x15,5 cm. Pelotas, Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo. Fotografia de Daniel Moura. Disponível em: <https://wp.ufpel.edu.br/malg>.

Figura 17: Leopoldo Gotuzzo: *Luta pela vida, Quimperlé, Bretanha*, 1916. Óleo sobre tela, 65x50 cm. Pelotas, Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo. Fotografia de Daniel Moura. Disponível em: <https://wp.ufpel.edu.br/malg>.

Figura 18: Leopoldo Gotuzzo: *Detalhe da ponte, Amélie-les-Bains*, 1918. Óleo sobre tela, 22x27,5 cm. Pelotas, Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo. Fotografia de Daniel Moura. Disponível em: <https://wp.ufpel.edu.br/malg>.

Figura 19: "Mancha", de Arthur Timotheo da Costa. In: MATTOS, Adalberto. A pintura no Brasil. *RIB*, Rio de Janeiro, ano III, nº28, dezembro de 1922.

Figura 20: Arthur Timotheo da Costa: *Morro da favela*, 1919. Óleo sobre tela. Coleção Particular. Fotografia de Caroline Alves.

Figura 21: Sol - Arthur Timotheo. In: *RIB*, Rio de Janeiro, ano IV, nº34, junho de 1923.

Figura 22: Arthur Timotheo da Costa: *Sol*, 1920. Coleção particular. In: ACQUARONE, Francisco; VIEIRA, Adão de Queiroz. *Primores da pintura no Brasil*. Rio de Janeiro: 1942.

Figura 23: Arthur Timotheo da Costa: *Morro de Santo Antonio*, 1920. Óleo sobre tela, 35x52 cm. Coleção Particular. In: AMANCIO, Kleber Antonio de Oliveira. *Reflexões sobre a pintura de Arthur Timotheo da Costa*. São Paulo: USP, 2015 (Tese de Doutorado).

Figura 24: Frederico Lange de Morretes: *Cataratas do Iguaçu*, 1920. Óleo sobre tela, 143x224 cm. Curitiba, Clube Curitibano. Disponível em: www.clubecuritibano.com.br.

Figura 25: "Solar Avoengo", de Edgard Parreiras. In: CREMONA, Ercole. O Salão do Centenário. *RIB*, Rio de Janeiro, ano III, nº29, janeiro de 1923.

Figura 26: Edgard Parreiras: *Solar Avoengo*, 1922. Óleo sobre tela, 41,5x52,7 cm. São Paulo, Acervo Banco Itaú.

Figura 27: Edgard Parreiras (atribuído): *Solar Avoengo (estudo)*. Óleo sobre tela, 49x60 cm. Disponível em: <http://www.onzedinheiros.lel.br>.

Figura 28: Edgard Parreiras: *Ladeira do Castelo*, 1922. Óleo sobre madeira, 36x44 cm. Rio de Janeiro, Museu Histórico Nacional. Fotografia de Jonas de Carvalho.

Figura 29: Antônio Carvalho da Silva Porto: *Portão vermelho*, 1890 c. Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes. In: CHRISTO, Maraliz et al. *Coleções em diálogo: Museu Mariano Procópio e Pinacoteca de São Paulo*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2014.

Figura 30: Giovanni Fattori: *Strada solitaria*. Óleo sobre madeira, 12x20 cm. Florença, coleção particular. Disponível em: <http://www.theprofessionalcompetence.it>.

Figura 31: Henri-Jean Guillaume Martin: *Le Pont à Labastide-du-Vert*. Óleo sobre tela. Cahors, Musée de Cahors Henri Martin. Fotografia de Nelly Blaya. Disponível em: <https://commons.wikimedia.org>.

Figura 32: Eliseu D'Ângelo Visconti: *Baixada de Vila Rica*, 1924. Óleo sobre tela, 73,5x142,4 cm. Niterói, Museu Antonio Parreiras. Fotografia de Caroline Alves.

Figura 33: Eliseu D'Ângelo Visconti: *Rua Santa Clara*, 1924 c. Óleo sobre tela, 28x58 cm. Coleção particular. Disponível em: <http://www.eliseuvisconti.com.br>.

Figura 34: João Timotheo da Costa: *Duas vistas do Rio de Janeiro*, 1923. Óleo sobre tela. Rio de Janeiro, Palácio Pedro Ernesto. In: VALLE, Arthur. *A pintura da Escola Nacional de Belas Artes na 1ª República (1890-1930): da formação do artista aos seus modos estilísticos*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2007 (Tese de Doutorado).

Figura 35: João Baptista da Costa: *Pedro II*, 1922. Óleo sobre tela, 150x120 cm. Petrópolis, Teatro Municipal de Petrópolis. Disponível em: <https://www.pinterest.co.uk/pin/634092822508163100/>

Figura 36: *D. PEDRO II: ex-Imperador do Brasil*. Fotografia p&b, 1890 c. Petrópolis, Museu Imperial de Petrópolis (nºIII-1-8-Nº 4d2).

Figura 37: João Baptista da Costa: *Retrato de Oswaldo Cruz*, 1917. Óleo s/ tela, 60x45 cm. Rio de Janeiro, Fundação Oswaldo Cruz. Disponível em: <http://www.museudavida.fiocruz.br>.

Figura 38: *Oswaldo Cruz em Petrópolis*. Fotografia p&b, 24x17 cm. Rio de Janeiro, Fundação Oswaldo Cruz. Disponível em: <http://arch.coc.fiocruz.br>.

Figura 39: Sylvia Meyer - Retrato da senhorinha Léa Pederneiras. In: MATTOS, Adalberto. Bellas Artes: Exposição Sylvia Meyer. *O Malho*, Rio de Janeiro, ano XXII, nº1099, 06 de outubro de 1923.

Figura 40: Retrato de Ronald de Carvalho - Sanguínea de Antonio Carneiro. In: MATTOS, Adalberto. Artistas portugueses no Rio de Janeiro. *RIB*, Rio de Janeiro, ano VI, nº60, agosto de 1925.

Figura 41: Eugène Carrière: *Autorretrato*, 1893 c. Óleo s/ tela, 41,3x32,7 cm. Nova Iorque, Metropolitan Museum of Art. Disponível em: <https://www.metmuseum.org>.

Figura 42: António Carneiro: *Cinco retratos*, 1911. Sanguínea s/ papel, 59x46 cm. Porto, Casa-Oficina António Carneiro. Disponível em: <http://cct.portodigital.pt>.

Figura 43: António Carneiro: *Retrato de Cláudio e Maria*, 1922. Óleo s/ tela. Disponível em: <https://www.wikiart.org>.

Figura 44: Edgard Maxence: *Meditação*. Óleo s/ tela, 62,8x43 cm. Rio de Janeiro, MNBA. Fotografia: MNBA.

Figura 45: Edgard Maxence: *Sérénité*, depois de 1912. Óleo s/ madeira, 92x73 cm. Poitiers, Musée Sainte-Croix. Disponível em: <http://asclejr.blogspot.com.br>.

Figura 46: Edgard Maxence: *Le Livre de Paix*, 1913. Óleo s/ madeira, 160,3x104,7 cm. Sidney, Art Gallery of New South Wales. Disponível em: <https://www.artgallery.nsw.gov.au>.

Figura 47: "Le Vitrail", E. MAXENCE. In: MATTOS, Adalberto. Bellas Artes: Exposição de arte franceza. *Para Todos*, Rio de Janeiro, ano VIII, nº360, 16 de janeiro de 1926.

Figura 48: Giulio Aristide Sartorio: *Madonna degli Angeli*, 1895. Óleo s/ tela, 124x124 cm. Disponível em: <https://br.pinterest.com>.

Figura 49: Sandro Botticelli e oficina: *Madonna col sei angeli*, 1500 c. Têmpera e óleo s/ tela, 143 cm. Florença, Galleria Corsini. Disponível em: <https://www.aucklandartgallery.com>.

Figura 50: Giulio Aristide Sartorio: *Diana di Efeso e gli schiavi (díptico)*, 1890-1899. Óleo s/ tela, 305x421 cm (cada). Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna. Fotografia: Arthur Valle.

Figura 51: Giulio Aristide Sartorio: *Le Gorgone e gli eroi (díptico)*, 1895-1899. Óleo s/ tela, 305x421 cm (cada). Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna. In: PITTA, Fernanda. Pintores Italianos em São Paulo - O caso da Culla Tragica de Giuseppe Amisani. *19&20*, Rio de Janeiro, v.III, nº2, abril de 2008. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net>.

Figura 52: Eliseu Visconti: *Vitória de Samotrácia*, 1919. Óleo s/ tela, 181x118 cm. Rio de Janeiro, MNBA. Disponível em: <http://eliseuvisconti.com.br>.

Figura 53: Eliseu Visconti: *Recompensa de São Sebastião*, 1898. Óleo s/ tela, 218,8x133,9 cm. Rio de Janeiro, MNBA. Fotografia: João Brancato

Figura 54: Rodolpho Chambelland: *Atilio*. Óleo s/ tela, 130x70 cm. In: ACQUARONE, Francisco; VIEIRA, Adão de Queiroz. *Primores da pintura no Brasil*. Rio de Janeiro: 1942.

Figura 55: Belmiro de Almeida: *Dame à la rose*, 1905. Óleo s/ tela, 196 cm x 96 cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro. In: VIEIRA, Samuel Mendes. *À flor da pele: Amuada de Belmiro de Almeida e a pintura na segunda metade do século XIX*. Juiz de Fora: UFJF, 2014, p.53 (Dissertação de Mestrado).

Figura 56: Giacomo Grosso: *Giovane donna in un interno*. Óleo s/ tela, 203x119 cm. Disponível em: <http://www.artnet.com>.

Figura 57: Giovanni Boldini: *La signora in rosa*, 1916. Óleo s/ tela, 163x113 cm. Ferrara: Museo Giovanni Boldini. Disponível em: <http://artemoderna.comune.fe.it>.

Figura 58: Belmiro de Almeida: *Nu de costas*, 1926. Óleo s/ tela. Rio de Janeiro, MNBA. Fotografia: MNBA.

Figura 59: João Zeferino da Costa: *Pompeiana*, 1876. Óleo s/ tela, 219x120 cm. Rio de Janeiro, MNBA. Fotografia: João Brancato.

Figura 60: Peter Paul Rubens: *Nu dorsal*. In: CLARK, Kenneth. *O nu: um estudo sobre o ideal da arte*. Lisboa: Pelicano, 1956, p.145.

Figura 61: Gustave Courbet: *Les baigneuses (detalhe)*, 1853. Óleo s/ tela, 227x193 cm. Montpellier: Musée Fabre. Disponível em: <https://commons.wikimedia.org>.

Figura 62: Lucílio de Albuquerque: *Retrato de Georgina de Albuquerque*, 1920. Óleo s/ tela, 145x96 cm. Niterói, Museu do Ingá. Fotografia: Caroline Alves.

Figura 63: Arthur Timotheo da Costa: *Retrato de mme. Avelino Mesquita*, 1920 c. Óleo s/ tela, 41x41 cm. Coleção privada. Fotografia: Gedley Belchior Braga.

Figura 64: Georgina de Albuquerque: *Raio de sol*, 1920 c. Óleo s/ tela, 98,5x77,5 cm. Rio de Janeiro, MNBA. Fotografia: Caroline Alves.

Figura 65: Candido Portinari: *Retrato do escultor Paulo Mazzuchelli*, 1923. Óleo s/ tela, 111x120 cm. Rio de Janeiro, Sociedade Brasileira de Belas Artes. Disponível em: <http://www.portinari.org.br>.

Figura 66: Eliseu Visconti: *O colar*, 1922. Óleo s/ tela, 51x38 cm. Coleção Particular. Disponível em: eliseuvisconti.com.br.

Figura 67: Eliseu Visconti: *O lar (tríptico)*, 1922. Óleo s/ tela, 80x189 cm. Coleção particular. Disponível em: eliseuvisconti.com.br.

Figura 68: Henrique Cavalleiro: *O vestido rosa*, 1921. Óleo s/ tela, 92x81 cm. Rio de Janeiro, MNBA. Fotografia: Caroline Alves (detalhe menor retirado de: <https://artsandculture.google.com>).

Figura 69: Henrique Cavalleiro: *Sonho místico e Carioca (sugestões decorativas)*, 1926 c. Têmpera s/ tela. In: O Salão de Bellas Artes: pintores e escolas. *A Noite*, Rio de Janeiro, nº5293, 16 de agosto de 1926.

Figura 70: Henrique Cavalleiro: *Mocidade (sugestão decorativa)*, 1926 c. Têmpera s/ tela, 80x90 cm. In: COSTA, Angyone. *A inquietação das abelhas (O que dizem nossos pintores, escultores,*

Figura 71: Augusto Bracet: *Ânfora*, 1920 c. Óleo s/ tela. In: MUSEU Nacional de Belas Artes. *Cem anos de Augusto Bracet*. Rio de Janeiro: MEC, Secretaria de Cultura, 1981.

Figura 72: Augusto Bracet: *Direito de asilo*, 1923 c. Óleo s/ tela. In: MUSEU Nacional de Belas Artes. *Cem anos de Augusto Bracet*. Rio de Janeiro: MEC, Secretaria de Cultura, 1981.

Figura 73: Pedro Bruno: *Yara*, 1926 c. Óleo s/ tela, 110x60 cm. Coleção particular. In: ACQUARONE, Francisco; VIEIRA, Adão de Queiroz. *Primores da pintura no Brasil*. Rio de Janeiro: 1942.

Figura 74: Pedro Bruno: *Símbolo das praias*, 1926 c. Óleo s/ tela, 110x80 cm. Rio de Janeiro, MNBA. In: ACQUARONE, Francisco; VIEIRA, Adão de Queiroz. *Primores da pintura no Brasil*. Rio de Janeiro: 1942.

Figura 75: Theodoro Braga: *Fascinação de Iara*, 1929. Óleo s/ tela. São Paulo, coleção particular. Fotografia: Aldrin Moura de Figueiredo.

Figura 76: Roberto Rodrigues: *O suicida*, 1926 c. In: MATTOS, Adalberto. *O Salão de 1926. RIB*, Rio de Janeiro, ano VII, nº73, setembro de 1926.

Figura 77: Roberto Rodrigues: *Um caso de polícia*, 1927. Nanquim s/ papel (da série "Senhorita 1950", *Revista Para Todos*, 1927). Rio de Janeiro, MNBA. Disponível em: <https://artsandculture.google.com>.

Figura 78: Henri Jules Jean Geoffroy: *Le partage difficile*. Óleo s/ tela. Disponível em: https://twitter.com/map_niteroi

Figura 79: Henri Jules Jean Geoffroy: *Sortie de classe*. Óleo s/ tela. Disponível em: <http://www.allposters.fr>.

Figura 80: João Timotheo da Costa: *Auscultando*, 1920. Óleo s/ tela. São Paulo, Museu Afro Brasil. Fotografia: João Brancato.

Figura 81: Alegoria á Independencia, quadro do sr. Carlos Oswald. In: *Revista da Semana*, Rio de Janeiro, ano XXII, nº14, 02 de abril de 1922.

Figura 82: "1822-1922" - Quadro de Carlos Oswald. In: CREMONA, Ercole. Bellas Artes: Um quadro de Carlos Oswald. *O Malho*, Rio de Janeiro, ano XXI, nº1017, 11 de março de 1922.

Figura 83: Giulio Aristide Sartorio: *Fregio della Camera dei Deputati (detalhe)*, 1912. Óleo s/ tela (marouflage). Roma: Camera dei Deputati. Disponível em: <http://mcarte.altervista.org>.

Figura 84: Edward Burne-Jones: *O espelho de Vênus*, 1877. Óleo s/ tela, 120x200 cm. Lisboa: Museu Calouste Gulbenkian. Disponível em: <https://gulbenkian.pt>.

Figura 85: Carlos Chambelland: *Volta do trabalho*, 1921 c. Óleo s/ tela, 95x150 cm. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br>

Figura 86: José Malhoa: *O emigrante*. Óleo s/ tela. Disponível em: <https://www.wikiart.org>.

Figura 87: Lucílio de Albuquerque: *A jangada*, 1920. Óleo s/ tela. São Paulo, Palácio dos Bandeirantes. Disponível em: <http://brasilartesciclopedias.com.br>.

Figura 88: Lucílio de Albuquerque: *Doceira baiana*, 1925 c. Óleo s/ tela, 73x92 cm. In: ACQUARONE, Francisco; VIEIRA, Adão de Queiroz. *Primores da pintura no Brasil*. Rio de Janeiro: 1942.

Figura 89: Oswaldo Teixeira: *Pescador*, 1924. Óleo s/ tela, 130,7x163,2 cm. Rio de Janeiro, MNBA. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br>.

Figura 90: Manoel Santiago: *Cabocla*, 1926. Óleo s/ tela. In: MATTOS, Adalberto. *O Salão de 1926*. RIB, Rio de Janeiro, ano VII, nº73, setembro de 1926.

Figura 91: Pedro Weingärtner: *Chegou tarde!*, 1890. Óleo s/ tela, 74,5x100 cm. Rio de Janeiro, MNBA. Disponível em: <https://commons.wikimedia.org>.

Lista de Tabelas:

Tabela 1: Quadro de disciplinas possivelmente cursadas por Adalberto Mattos na ENBA e seus respectivos professores38

Tabela 2: Principais critérios plásticos utilizados por Adalberto Mattos na crítica. In: RODRIGUES, José Augusto Fialho. *Natureza e temperamento: Adalberto Mattos e Fléxa Ribeiro – concepções de moderno no Rio de Janeiro na década de 1920*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2015, p.30 (Tese de Doutorado).59

Lista de abreviaturas e siglas:

AIBA – Academia Imperial de Belas Artes

EGBA – Exposição Geral de Belas Artes

ENBA – Escola Nacional de Belas Artes

LAO – Liceu de Artes e Ofícios

MNBA – Museu Nacional de Belas Artes

RIB – Revista *Ilustração Brasileira*

SBBA – Sociedade Brasileira de Belas Artes

Sumário

Introdução	17
Capítulo 1: Da formação.....	25
1.1. O Liceu de Artes e Ofícios.....	26
1.2. A Escola Nacional de Belas Artes.....	35
1.3. O Pensionato na Itália	50
1.4. Comentários à margem da tese <i>Natureza e temperamento</i>	56
Capítulo 2: Das obras I - Natureza-morta e paisagem	66
2.1. Rudimentos para uma antítese.....	66
2.2. Objetos silenciosos	70
2.3. Pintura ao ar livre e verdade.....	74
2.4. Uma trilogia gloriosa	77
2.5. Sobre impressões e manchas	92
2.6. Incurções divisionistas	109
Capítulo 3: Das obras II – Retrato e obras de composição.....	115
3.1. Caráter e símbolo.....	115
3.2. Gradações possíveis do verossímil.....	130
3.3. A ideia.....	146
3.4. Os temas	154
Conclusão	171
Fontes	175
Referências Bibliográficas	181
Anexos	188
Anexo I: Caderno de Imagens.....	188
Anexo II: Cronologia biográfica de Adalberto Mattos.....	229
Anexo III: Levantamento da produção textual de Adalberto Mattos em periódicos	233

Introdução

O início deste trabalho surge da conjugação de dois coincidentes vetores. Em 2013, durante a graduação em História na UFJF, encontrei Adalberto Pinto de Mattos (1888-1966) no acervo do Museu Mariano Procópio. À época, meu interesse se concentrava em suas obras como artista, gravador de medalhas, e serviam ao propósito de conclusão da disciplina Patrimônio Histórico II, ministrada pela professora Maraliz Christo. Ao fim da pesquisa, através da generosa iniciativa da *19&20*, tive acesso à produção crítica, então inexplorada, daquele que começaria a ser chamado por mim de Adalberto. Digo ter sido uma conjugação coincidente de vetores pois, não fosse o fato de em meados daquele mesmo ano ter iniciado uma bolsa de iniciação científica sobre a crítica de arte brasileira no século XIX¹, junto à mesma docente da disciplina e atual orientadora, este trabalho provavelmente jamais teria se transformado por mim em objeto de pesquisa.

Nos fins de 2013, durante as férias escolares, tive então o prazer de dar início às explorações das críticas de Adalberto na Hemeroteca Digital Brasileira. Descobrir uma produção consistente no Rio de Janeiro durante a década de 20, nos tempos da famosa Semana de Arte Moderna de São Paulo, do Manifesto Pau-Brasil e do Manifesto Antropófago, levou-me àquela primeira inquietação sobre a existência de opiniões que divergiam do consagrado modernismo paulista. Eu, que já tinha certa curiosidade, apesar de também muita ingenuidade, por aquele movimento “incompreendido, original, de ruptura e vanguardista”, para usar um vocabulário corrente e que me pertencia, tinha agora um objeto de pesquisa e uma motivação: estudar a omissão historiográfica, a reação.

Nos dois anos seguintes, as pesquisas e leituras dissolveram aquela ingenuidade inicial e transformaram-na em surpresa. Afinal, Adalberto nem era o único crítico dos anos 20 a possuir opiniões distintas dos modernistas como existiam pesquisadores publicando artigos, dissertações e teses sobre assuntos semelhantes! Não houve surpresa maior, no entanto, ao descobrir, às vésperas da seleção de mestrado em 2015, a tese recém-defendida por José Augusto Fialho Rodrigues, intitulada: *Natureza e temperamento: Adalberto Mattos e Fléxa Ribeiro – concepções de moderno no Rio de Janeiro na década de 1920*.² Foi o caos! Como

¹ Sobre o projeto em questão, cf.: CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. Pintura histórica nas Exposições Gerais da Academia Imperial de Belas Artes. *Anais do XXXII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*. Brasília: CBHA, 2012.

² RODRIGUES, José Augusto Fialho. *Natureza e temperamento: Adalberto Mattos e Fléxa Ribeiro – concepções de moderno no Rio de Janeiro na década de 1920*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2015 (Tese de Doutorado).

seguir adiante em um projeto de mestrado com um doutorado que se dedicava ao “meu” objeto? A tese, que chegou rapidamente às minhas mãos graças à pesquisadora Valéria Fasolato (a quem eu não tenho palavras suficientes para agradecer) me desapontara. Por não ser eu a tê-la escrito, é claro. A forma e temáticas abordadas eram exatamente aquelas que eu tinha pretensão de tocar. Após o momento íntimo e inicial de catástrofe, a professora Maraliz Christo me deu motivos para ver aquele trabalho como uma possibilidade de dar o passo seguinte. O projeto foi reestruturado, a tese absorvida. O que vêm daqui em diante, portanto, é fruto, sem dúvida, desse período de contínuo e decerto incompleto amadurecimento, auxiliado e apoiado por tantos que seria injusto prosseguir na primeira pessoa do singular.

Adalberto Pinto de Mattos³ nasceu em março de 1888 na cidade de Vassouras, Rio de Janeiro. Formou-se gravador de medalhas pela Escola Nacional de Belas Artes no início do século XX, após ter passado pelo Liceu de Arte e Ofícios do Rio de Janeiro. Expondo nos Salões anuais de Belas Artes desde 1907, conquistou o Prêmio de Viagem em 1909, partindo para a Itália por dois anos. De retorno ao Brasil, trabalhou como docente de diferentes instituições de ensino artístico e na imprensa como crítico de arte, simultaneamente à carreira de artista. Em entrevista ao jornalista João Angyone Costa (1888-1954), em 1926, publicada no ano seguinte no livro *A Inquietação das abelhas*, sua trajetória nas letras é mencionada:

Ingressou no jornalismo pela mão de Marques Pinheiro, como redator da Nossa Terra, semanário dirigido por Nicanor do Nascimento. Em 1914 foi convidado ainda por Marques Pinheiro para crítico de arte de A Folha, de Medeiros e Albuquerque, seu antigo professor na Escola de Belas Artes. Em 1919 foi trabalhar no semanário Para todos..., a convite de Mario Behring; na mesma época Alvaro Moreyra convidou-o para redator da Ilustração Brasileira [...] Presentemente é redator daquelas publicações e secretário de O Malho.⁴

Enquanto crítico, atuaria até o final da década de 20 nas revistas *O Malho*, *Para Todos* e *Ilustração Brasileira*, todas elas pertencentes à Sociedade Propagadora *O Malho*. Consideramos notável a conquista de Adalberto, tendo em vista que provavelmente a *Ilustração Brasileira* era então a mais importante revista ilustrada de seu tempo. Ele atuará assiduamente ao longo dessa década, até praticamente desaparecer em 1930. Sua produção não versava apenas sobre crítica às exposições de arte, mas incluía também crônicas sobre a vida

³ Em parte, as informações sobre Adalberto Mattos foram colhidas a partir da documentação sobre o artista na Biblioteca do Museu Nacional de Belas Artes, fornecida, por sua vez, por ele mesmo em 1961. Um esforço interessante que evidencia as escolhas daquilo que consideraria relevante sobre sua carreira. No *Anexo II*, apresentamos uma linha cronológica biográfica.

⁴ COSTA, João Angyone. *A inquietação das abelhas (O que dizem nossos pintores, escultores, arquitetos e gravadores, sobre as artes plásticas no Brasil)*. Rio de Janeiro: Pimenta de Mello & Cia, p.245.

artística, reportagens em ateliers, além de estudos históricos sobre arte, arquitetura e cultura brasileira.⁵ Para todo esse conjunto de textos de gêneros tão diversos, o conceito de literatura artística do historiador austríaco Julius von Schlosser (1866-1938), divulgado em *Die Kunstliteratur* e publicado em 1924, parece-nos ainda o mais adequado:

[...] se compreendem aqui as fontes escritas, secundárias, indiretas; sobretudo, então, no sentido histórico, os testemunhos literários, que se referem em um sentido teórico à arte, segundo o lado histórico, estético ou técnico, enquanto os testemunhos por assim dizer impessoais, inscrições, documentos e inventários, interessam a outras disciplinas [...].⁶

A essa noção, bastante vasta, vale a pena ainda citar alguns tipos de literatura artística elencados por Jean-Paul Bouillon, aqui a partir de Dario Gamboni. Muitos deles podemos identificar nos textos de Mattos:

o artigo de imprensa ou o verbete de dicionário, a crônica de arte (Burty, Geffroy), a resenha de exposição (os Salons), o guia de museu (Gautier), o relato de viagem, a monografia (Champfleury, Goncourt), o estudo histórico (Thoré, Chesneau), o texto polêmico (Silvestre, Mirabeau), o manifesto (Duranty, mas também Courbet ou Manet), a coletânea de aforismos (Dolent), o romance sobre arte (Burty, Goncourt, Zola), o romance de arte, [...] a correspondência de arte (Pisarro, Van Gogh, Cézanne) [...].⁷

É difícil dimensionar a posição de Adalberto Mattos dentre seus pares da crítica de arte à época, talvez pela falta de pesquisas que ainda dispomos sobre o assunto. Jamais seria possível compará-lo, por exemplo, a Gonzaga Duque (1863-1911), nome de exponencial relevância na crítica de arte brasileira.⁸ Seja como for, nosso crítico conquistou diversos prêmios e posições de prestígio no campo artístico carioca, dentre os quais poderíamos citar a atuação como vice-presidente da Sociedade Brasileira de Belas Artes em 1926 e a eleição como membro do Conselho Superior de Belas Artes em 1927. Posteriormente, ainda ocupou, dentre outras, a cadeira na Academia Fluminense de Letras, no Instituto Histórico e Geográfico de Minas Gerais e ainda no Instituto Arqueológico, Histórico e Geográfico de Pernambuco.⁹ Sua presença no

⁵ No *Anexo III*, é possível encontrar um levantamento de toda a sua produção até agora identificada.

⁶ MAGNINO, Julius Schlosser. *La letteratura artistica: manuale delle fonti della storia dell'arte moderna*. Florença: La Nuova Italia Editrice, 1964, 3ª edição, p.1. Tradução nossa. No original: “[...] si intendono qui le fonti scritte, secondarie, indirette; soprattutto, quindi, nel senso storico, le testimonianze letterarie, che si riferiscono in senso teoretico all’arte, secondo il lato storico, estetico o tecnico, mentre le testimonianze per così dire impersonali, iscrizioni, documenti e inventari, riguardano altre discipline [...]”.

⁷ BOUILLON apud GAMBONI, Dario. Proposições para o estudo da crítica de arte do século XIX. *19&20*, Rio de Janeiro, v. VII, nº1, janeiro-março de 2012. Tradução de Arthur Valle. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net>.

⁸ Sobre a crítica de Gonzaga Duque, ver, dentre outros: CHIARELLI, Tadeu. *Gonzaga Duque: a moldura e o quadro da arte brasileira*. In: DUQUE-ESTRADA, Luiz Gonzaga. *A arte brasileira*. Campinas: Mercado de Letras, 1995; LINS, Vera Lúcia de Oliveira. *Novos Pierrôs, velhos saltimbancos*. Curitiba: Secretaria de Cultura do Estado do Paraná, 1998; Idem. *Gonzaga Duque: a estratégia do franco-atirador*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1991; VERMEERSCH, Paula. *Notas de um estudo crítico sobre A Arte Brasileira, de Gonzaga Duque*. Campinas: UNICAMP, 2002 (Tese de Doutorado).

⁹ BIBLIOTECA do Museu Nacional de Belas Artes. *MATTOS, Adalberto Pinto de. Pasta com documentação diversa sobre o artista*. [s.l.]: [s.n.], [s.d.]. 1 pasta, nº de registro: MAT 7.

cenário carioca como artista premiado, professor de diversos institutos, crítico de importantes revistas de circulação nacional e ainda posições em sociedades como as destacadas acima atestam que sua participação nessa seara poderia ser tudo, menos irrelevante. Apesar disso, pouco sabemos de sua carreira após as críticas nos jornais desaparecerem. Adalberto Mattos faleceu no Rio de Janeiro em 1966, aos 78 anos de idade.

Gostaríamos a seguir de esclarecer os propósitos deste trabalho, assim como introduzir algumas ideias gerais sobre os objetos e procedimentos da pesquisa desenvolvidos ao longo dos capítulos. Em primeiro lugar, cabe salientar de antemão em que campo ele se situa, isto é, no âmbito de uma história da crítica de arte, entendendo-a como intrinsecamente atrelada à História da Arte e da Cultura. Possuímos como objetivo central compreender a crítica de arte de Adalberto Mattos ao longo da década de 20 nas revistas da editora *O Malho*. A fim de que possamos ter sucesso nessa empreitada, procuraremos abordar sua formação intelectual como artista, localizando as bases para o exercício de sua crítica. Em seguida, analisaremos propriamente sua obra textual, atentos não só para o conteúdo em si e para as obras citadas, mas também para as relações que Mattos estabelece com outros textos. Esperamos, ao fim do trabalho, que estejam claros os princípios que guiavam sua crítica, suas principais referências, a lógica própria de seus textos, as distinções em relação a outros autores, seus juízos, seus favoritos e preteridos.

Parece-nos importante esmiuçar nosso procedimento a fim de que o leitor esteja ciente do que encontrará adiante. Em nossa opinião, ir além do confronto posto entre o crítico e a obra criticada é fundamental. Na medida em que relacionamos sua crítica a outros textos e contextos, do presente e do passado, entendemos o indivíduo dentro do tecido histórico e social, ou seja, em um determinado tempo e espaço, estabelecendo vínculos com outros agentes, movendo-se por certos interesses. Por isso, confrontamos a crítica à obra, mas também procuramos entender os conceitos e citações utilizados por Mattos, o que nos leva a outros textos. A fim de observar as semelhanças e diferenças de recepção sobre certas obras, também comparamos sua crítica às de outrem. Ao percorrer ora um, ora outro caminho, acreditamos ser possível uma compreensão mais ampla da produção de Adalberto Mattos, não como um indivíduo isolado, mas no interior do círculo artístico carioca do início da República.

Tal preocupação admite, ao nosso ver, maior agência aos indivíduos, afastando atribuições um pouco mecânicas e reducionistas de certos pensamentos por simples consequência de determinados “contextos dados”. Em outras palavras, ao invés de contentar-nos com uma postura específica da crítica de Adalberto Mattos por simples consequência de ter

sido estudante da Escola Nacional de Belas Artes, onde existiria supostamente a mesma postura, pretendemos ir atrás efetivamente desses indícios. Assim poderemos, quem sabe, tecer gradualmente – junto a outros pesquisadores – um panorama mais amplo, ou pelo menos mais complexo, da História da Arte brasileira.

O leitor poderá se perguntar se por trás dos objetivos que pretendemos dar cabo haveria algum aporte teórico não revelado, um grande autor sobre o qual apoiaríamos nossas premissas. Seria perda de tempo procurá-lo. Não nos filiamos neste trabalho a nenhum em específico. Há, contudo, e frisamos isso veementemente, uma postura historiográfica muito bem definida. Esta pesquisa se vincula às demais que procuram voltar o olhar à arte considerada acadêmica, qual seja, aquela produzida no interior ou no entorno das instituições oficiais de Belas Artes entre o século XIX e o início do XX, e portanto, *a priori*, desvinculada dos movimentos vanguardistas. Vale lembrar, nesse sentido, o quanto a supervalorização do Modernismo, no Brasil e no estrangeiro, incorreu em um profundo menosprezo a tudo o que não era igualmente considerado moderno, inclusive dentro dos circuitos universitários. Em suma: se a modernidade vivenciou no início do século XX seu triunfo, posteriormente exerceu (e exerce) sua tirania.¹⁰ Rever a produção artística do entresséculos brasileiro é, portanto, superar preconceitos que legaram a ela um papel marginal por muitos anos, trabalho que vêm sendo feito gradualmente desde os anos 80.¹¹

Na historiografia recente, o principal e talvez único trabalho de fôlego que se propôs a estudar a crítica de arte de Adalberto Mattos foi a tese de José Augusto Fialho Rodrigues, em 2015. Além desse trabalho, que será objeto de atenção ao longo dos capítulos, cabe notar alguns estudos pontuais que ocasionalmente vêm revelando a produção de Mattos enquanto crítico e jornalista, mesmo que a partir de recortes específicos. São eles de autoria de Arthur Valle e Camilla Dazzi, realizados a partir de 2011, e se debruçam sobre as visitas de Mattos aos ateliers de artistas e aos seus comentários sobre a arte portuguesa exposta no Rio de Janeiro entre o XIX e o XX.¹² Desde o contato com Adalberto Mattos, também nós já temos publicado algo a

¹⁰ COLI, Jorge. *Como estudar a arte brasileira do século XIX?* São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005, p.9-10.

¹¹ Na introdução de sua tese, Camila Dazzi mapeia o interesse sobre o assunto no Brasil e no estrangeiro, a partir de alguns autores. Cf.: DAZZI, Camila Carneiro. *“Pôr em prática a reforma da antiga Academia”: a concepção e a implementação da reforma que instituiu a Escola Nacional de Belas Artes em 1890*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2011, p.11 et seq. (Tese de Doutorado)

¹² VALLE, Arthur; DAZZI, Camila. Studio studies e fotografias de atelier de pintores brasileiros. *AURA. Revista de Historia y Teoría del Arte*, nº 3, junho de 2015; Idem. Comentários sobre artistas portugueses na revista *Ilustração Brasileira em 1925. Anais do XXXI Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*. Campinas: CBHA, 2011; VALLE, Arthur. Aspectos da Recepção da Arte Portuguesa de Fins de Oitocentos e Início de Novecentos no Rio de Janeiro Republicano. *Oitocentos - Tomo III: Intercâmbios culturais entre Brasil e Portugal*. Rio de Janeiro: CEFET/RJ, 2014.

respeito, seja sobre sua carreira como artista, seja como crítico.¹³ Além desses trabalhos, as escassas menções ao autor e sua produção são feitas apenas como recurso ao desenvolvimento de assuntos outros, dentre os quais destacamos aqui a tese de doutorado de Mirian Nogueira Seraphim.¹⁴

Retomando a tese de Rodrigues, por outro lado, percebe-se o primeiro esforço de reflexão sobre a produção intelectual de Adalberto Mattos como um todo, ou ao menos a partir de um *corpus* amplo de textos de sua autoria. Assim, seu trabalho pode ser considerado pioneiro na sistematização dos textos do autor, buscando suas influências e opiniões sobre a arte no Brasil. As comparações estabelecidas com Fléxa Ribeiro (1884-1971), contemporâneo de Mattos, nos ajudam a compreender o significado para a crítica de uma arte moderna no Rio de Janeiro dos anos 20, o que é de fato um dos objetivos do autor. Nosso trabalho deve muito aos caminhos abertos pela supracitada tese, assim como à recente produção historiográfica empreendida nos últimos 30 anos. No entanto, acreditamos que ainda há muito mais a ser dito. Destarte, este trabalho se propõe a suprir algumas das lacunas ainda existentes na produção de Adalberto Mattos, bem como aquelas relativas a aspectos do campo artístico carioca.

Ao longo da dissertação, trabalharemos um pouco dialeticamente as noções de clássico e moderno em Adalberto Mattos, a partir de dois aspectos: sua formação como artista e sua atuação como crítico. Pensá-lo simplesmente como um passadista (como foi denominado em sua época) parece insuficiente quando observamos suas propostas, quando aproximamos seus textos aos de outros da sua época, e sobretudo quando dispomos lado a lado obras tão diferentes que foram igualmente apreciadas por ele. Adalberto se denominava um “moderno” e declarava, entre os seus artistas preferidos, aqueles que estariam na “vanguarda”. Por outro lado, é claro, ignorar o peso dos procedimentos acadêmicos em sua crítica seria má fé, e existem limites para essa modernidade. Como balancear essas duas faces? Certamente o caminho mais ponderado parece ser a admissão de múltiplas modernidades ou práticas de arte modernistas.¹⁵

¹³ BRANCATO, João Victor Rossetti. Entre a sala de aula e o Salão: a crítica de arte e a importância do desenho nos anos 20. In: CAVALCANTI, Ana; MALTA, Marize; PEREIRA, Sonia Gomes; VALLE Arthur (orgs.). *Modelos na arte. 200 anos da Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro. Anais eletrônicos do VII Seminário do Museu D. João VI*. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 2017; idem. A imprensa bate à porta: Adalberto Mattos e Angyone Costa nos ateliers do Rio de Janeiro na década de 20. *Atas do XI Encontro de História da Arte*. Campinas: UNICAMP/IFCH, 2015; idem. Um mestre da arte da gravura: Adalberto Pinto de Mattos. *Anais da XXX Semana de História da Universidade Federal de Juiz de Fora. “As Faces de Clío e os Desafios da História”*. Juiz de Fora: Centro Acadêmico de História, 2014, p.348-362.

¹⁴ SERAPHIM, Mirian Nogueira. *A catalogação das pinturas a óleo de Eliseu D’Angelo Visconti: o estado da questão*. Campinas: UNICAMP, 2010 (Tese de Doutorado).

¹⁵ BLAKE, Nigel; FRASCINA, Francis. As práticas modernas da arte e da modernidade. In: FRASCINA, Francis et al. *Modernidade e modernismo: a pintura francesa no século XIX*. Cosac Naify, 1998.

No capítulo de abertura desta dissertação, *Da formação*, o objetivo é claro e simples: analisaremos o período de maturação de Adalberto Mattos desde o Liceu até o tempo no estrangeiro. Como é nossa preocupação fundamental constituir diálogos entre sua produção e outras, elegeremos como fontes primárias, ao invés de críticas sobre obras, textos em que Adalberto fala sobre seus antigos professores, relacionando-os aos escritos que estes também deixaram. Em termos historiográficos, a tese de Rodrigues e alguns estudos sobre a noção de Belo Ideal e Neoclassicismo serão a base referencial do capítulo. Porém também apontaremos, a partir da produção historiográfica recente que vêm refletindo sobre o ensino da AIBA/ENBA, alguns dos “abalos modernos” em seu interior no que tangem esses modelos teóricos.

Se as tensões entre tradição e modernidade já se encontrarão presentes desde o início, nos dois capítulos seguintes – *Da atuação I e II* – elas se aprofundarão, tendo em vista que pretendemos explorar propriamente as críticas de arte de Adalberto Mattos. Uma profusa quantidade de textos de sua autoria, bem como de seu pseudônimo, Ercole Cremona¹⁶, serão utilizadas, atravessando toda a década de 20. A necessidade de um recorte para trabalhar melhor a questão fez com que restringíssemos as análises às pinturas, e mesmo assim o leitor conhecedor da arte brasileira certamente encontrará ausências de nomes importantes. Talvez elas ocorram simplesmente porque Mattos não os mencione; talvez sua crítica sobre estes não nos dê os melhores argumentos para construção de nosso trabalho. Se por um lado buscamos levantar e analisar o máximo de escritos do autor a fim de evitar parcialidades ou incoerências, infelizmente analisar todos os casos seria tarefa para uma década de trabalho, tal qual o tempo de produção do crítico. Ainda assim, acreditamos que ofereceremos casos suficientes, e se há algum pecado nisso ele provavelmente reside mais na quantidade que na ausência. Nesses dois capítulos, tendo como parâmetro a formação acadêmica de Mattos, esperamos que fique claro o quanto ela é insuficiente para explicar seu apreço pela diversidade de obras, de artistas nacionais e estrangeiros e representando tantas tendências, expostas nos Salões oficiais de Belas Artes e nas exposições individuais no Rio de Janeiro.

Aqui, vale ainda alguns comentários sobre o caminho que percorreremos nos capítulos dois e três. A especificidade de nosso objeto de pesquisa impõe uma atitude diferenciada em relação aos trabalhos que têm como fontes primárias as imagens. Aqueles que possuem como ponto de partida uma obra de arte ou um artista, operam preponderantemente com o *olhar para as imagens*. Eles descrevem, analisam, indagam e comparam imagens, apoiando-se, quando

¹⁶ Adalberto Mattos declara ser Ercole Cremona em: MATTOS, Adalberto. Artistas da corporação. *RIB*, Rio de Janeiro, ano V, nº48, agosto de 1924.

possível, em fontes de outras naturezas e na historiografia preexistente. Nosso trabalho, por sua vez, tem como conjunto de fontes primárias textos sobre imagens. O que significa, por decorrência, uma operação do *olhar sobre um olhar para as imagens*, também se apoiando, é claro, em outras fontes e na historiografia. Tal atitude, muito própria daqueles que estudam a crítica de arte, exige uma dupla desconfiança: a primeira, em relação às obras em si, a segunda, sobre o que se disse sobre elas. Trata-se, portanto, do diálogo sobre um duplo olhar, o antigo e o contemporâneo. Observaremos como Mattos analisa as obras, e este é nosso objetivo principal, mas é preciso que nós também olhemos para elas, com a sinceridade e justeza do olhar que inquire à distância, afastado das discussões daquele tempo, embora inevitavelmente imerso nas questões próprias do nosso presente. Se por um lado a natureza das fontes seja diversa, o trato aqui será basicamente o mesmo daqueles que estudam as imagens. Descreveremos, analisaremos, indagaremos e compararemos textos sobre obras, bem como faremos o mesmo diretamente com elas. Nessa troca de olhares é natural que não concordemos integralmente, nós e o crítico. Às vezes – seria tão bom se pudéssemos dizer “sempre”, porém infelizmente não seria verdade –, ao diálogo soma-se um terceiro olhar, benéfico e arguto, o olhar do especialista. Sempre que possível ele também entrará em cena, para que ofereça sua própria visão de uma obra ou de um artista. Como o leitor poderá notar – ele que, por sinal, também contribuirá indiretamente com seu próprio olhar –, confiamos nessa troca como o caminho mais profícuo para a concretização de nossos objetivos.

Por fim cabe orientar o leitor acerca de duas questões. A primeira é acerca das reproduções das imagens. Trabalhar com obras de arte pouco conhecidas, cujos paradeiros são por vezes ignorados, implica dificuldades tremendas. Em diversos casos, conhecemo-las apenas por uma descrição de um crítico, pela reprodução monocromática em uma revista ou, quando muito, por uma impressão colorida, de qualidade discutível, proveniente de um livro ou manual antigo. Optamos por trabalhar com o que temos, assumindo os riscos que as análises a partir desses suportes oferecem. Já sobre a segunda questão ou advertência, optamos por atualizar todas as grafias citadas ao longo desta dissertação. Não acreditamos que tenha havido qualquer prejuízo a uma compreensão dos textos originais. Por outro lado, a leitura dessas críticas, de retóricas tão belas, fica ainda mais fluida e agradável – desejo do qual tanto gostaríamos, se nos fosse alcançável, que se estendesse também ao resto do texto.

Capítulo 1: Da formação

Adalberto devia ser ainda bem pequeno quando a família Mattos se mudou para o litoral fluminense. Coursou o primário em Niterói e depois estudou Humanidades no Mosteiro de São Bento, na capital. De pais portugueses, foi um dos seis filhos do casal, dos quais outros dois seguiram carreira bastante semelhante: o pintor Aníbal Mattos (1886-1969) e o escultor Antonino Mattos (1891-1938). Nos princípios do século XX, estudaram os três na Escola Nacional de Belas Artes, prosseguindo, em seguida, em suas carreiras como artistas.¹⁷

Mais tarde, como o leitor já sabe, Adalberto Mattos se tornaria crítico de arte. Como todo bom escritor, imaginamos que tenha sido de fundamental importância os bons escritos. Livros, revistas e jornais devem ter feito parte do início da carreira daquele jovem artista, antes mesmo de contemplar a possibilidade de atuar como crítico. Podemos imaginar se ao longo de sua formação ele já se interessava pelas críticas de arte. Desde as primeiras aulas no Liceu de Artes e Ofícios, quando ainda era apenas uma criança, decerto ouvira falar naqueles escritores que ferrenhamente defendiam suas posições sobre a qualidade de uma obra ou a grandeza de um artista. Aliás, um deles, entre os maiores de seu tempo, naquelas dependências lecionava. À medida em que Adalberto amadurecia, o mundo das Belas Artes deve ter se tornado de fato uma possibilidade, talvez um sonho. Na Escola, em meio aos artistas mais velhos, aos professores, às obras e aos Salões, o aspirante à gravador de medalhas sem dúvidas compreendeu o que era a crítica, sua importância e os perigos que oferecia aos nomes expostos nos jornais. Naquela época, também deve ter iniciado, se não antes, a leitura de alguma literatura artística brasileira, formando suas prematuras preferências, seu jovem cânone.

Em virtude dessa imaginada importância da leitura para a formação de Mattos como artista e crítico, gostaríamos de construir o período inicial de sua formação em diálogo com ela. Quer dizer, o que os nomes citados pelo crítico em sua produção dizem a respeito de sua própria formação como artista? Também nos parece importante esboçar quem foram seus mestres, os antecessores de sua geração, no Liceu e na Escola. Como docentes, eles muito devem ter contribuído com seus ensinamentos às crenças de Adalberto. Não por acaso, alguns deles também foram autores, de livros que o jovem seguramente leu. Dessa forma, ao longo deste

¹⁷ BIBLIOTECA op. cit., *MATTOS, Adalberto Pinto de...*; Idem. *MATTOS, Anibal. Pasta com documentação diversa sobre o artista.* [s.l.]: [s.n.], [s.d.]. 1 pasta, nº de registro: MAT 15; Idem. *MATTOS, Antonio Pinto de. Pasta com documentação diversa sobre o artista.* [s.l.]: [s.n.], [s.d.]. 1 pasta, nº de registro: MAT 8.

capítulo situaremos o período entre o início de sua formação no Liceu até sua estadia na Itália, após conquistar o Prêmio de Viagem no Salão de Belas Artes de 1909.

1.1. O Liceu de Artes e Ofícios

O início da carreira artística de Adalberto, portanto, foi marcada pelo Liceu, instituição gratuita que desde meados do século XIX atuava na formação técnico-artística de seus alunos. A importância do bom funcionamento de instituições como o LAO era fundamental para o desenvolvimento do próprio país, e não foi por acaso que recebeu o reconhecimento imperial em 1871 e se proliferou pelo território nacional.¹⁸ A instituição oferecia qualificação profissional a fim de atender uma ainda incipiente indústria brasileira. Mas, e sobretudo, através da educação tentava modificar o status do trabalho manual no Brasil, marcado pela escravidão. Aliás, como assevera Cláudio Silveira Amaral, para Francisco Joaquim Bethencourt da Silva (1831-1911), fundador da Sociedade Propagadora de Belas Artes e do Liceu, essa era uma das principais dificuldades enfrentadas pela instituição, e sem superá-la não seria possível industrializar o país.¹⁹

Portanto, como uma instituição formadora de mão-de-obra para profissões mecânicas, e conforme seu Regulamento e Regimento de 1871, os alunos regulares do Liceu deveriam escolher um entre os 52 cursos a fim de se especializarem em um ofício. Cada um deles obedecia a uma grade curricular específica, composta por disciplinas de Ciências Aplicadas e Artes, além das suplementares e complementares – basicamente matérias de letras e humanidades. Seja qual o ofício escolhido pelo jovem Adalberto nessa época, é certo que cursou ao menos algumas das disciplinas de desenho artístico que o Liceu dispunha, dentre o desenho geométrico, figurado (corpo humano), de ornatos e de máquinas.²⁰ Na entrevista a Angyone Costa, Mattos declara ter estudado nessa época com os professores Stefano Cavallaro, Eugenio dos Santos e Sebastião Fernandes.²¹ Já no livro de Álvaro Paes de Barros, *O Liceu de Artes e Ofícios e seu fundador*, publicado em 1956, o autor dedica uma página a biografar Adalberto Mattos por seus esforços, anos mais tarde, como docente da mesma instituição. A partir desta

¹⁸ BIELINSKI, Alba Carneiro. O Liceu de Artes e Ofícios - sua história de 1856 a 1906. *19&20*, Rio de Janeiro, v. IV, n. 1, jan. 2009. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net>; Idem. *Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro: dos pressupostos aos reflexos de sua criação - de 1856 a 1900*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2003 (Dissertação de Mestrado).

¹⁹ AMARAL, Cláudio Silveira. *John Ruskin e o ensino do desenho no Brasil*. São Paulo: Editora Unesp, 2011, p.26, p.77.

²⁰ BIELINSKI, op. cit., 2003, p.148-151; MURASSE, Celina Midori. *A educação para a ordem e o progresso do Brasil: o Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro (1856-1888)*. Campinas: Unicamp, 2001, p.103 (Tese de Doutorado).

²¹ COSTA, op. cit., p.244.

obra poderíamos acrescentar ainda, supondo corretas as informações, os nomes de Vicente Del Bosco, Isaltino Barbosa e J. Guerreiro como seus professores.²²

O estado atual da historiografia da arte no Brasil não permite que saibamos com segurança o conteúdo das disciplinas ministradas por esses professores no Liceu. Podemos, contudo, a partir do cruzamento de alguns dados – mormente retirados do trabalho de Alba Bielinski e Álvaro Paes de Barros –, supor quais professores ministraram quais disciplinas a Mattos. O fato de não sabermos ao certo sua data de matrícula no LAO somente prejudica essas certezas.²³ Seja como for, os citados trabalhos indicam que, possivelmente, no início do século XX: Stefano Cavallaro era professor de desenho elementar²⁴, segundo Mattos “seus conhecimentos em matéria de desenho não iam além da oleografia e dos modelos de estampa de Roret, abusivamente atribuídas a Victor Meirelles”²⁵; Eugenio dos Santos, provavelmente de primeiro nome Antonio, também ministrava aulas de desenho elementar, quiçá Desenho Geométrico²⁶; Sebastião Fernandes era seguramente professor de Desenho Figurado²⁷; Vicente Del Bosco foi docente de Desenho de Ornatos²⁸ e Isaltino Barbosa, segundo Barros, teria sido professor de Ornatos, Figura e Escultura, razão pela qual acreditamos poder ter sido docente da disciplina de Escultura de Ornatos e Estatuária, seguindo a lógica curricular do Regulamento de 1871.²⁹ Não encontramos informações sobre J. Guerreiro. Concluimos que se Adalberto cursou outras disciplinas, elas não pareceram relevantes a ponto de terem seus professores mencionados no “futuro”. Ele somente destaca as disciplinas artísticas, pois seriam elas que, de fato, poderiam argumentar a seu favor como artista. Como veremos, a valorização da técnica, sobretudo do conhecimento do desenho, será primordial na crítica de Mattos, e é novamente estudada quando ele parte para a ENBA.

²² BARROS, Álvaro Paes de. *O Liceu de Artes e Ofícios e seu fundador: depoimento histórico no primeiro centenário da grande instituição*. Rio de Janeiro: Serviço Gráfico IBGE, 1956, p.327.

²³ Segundo Álvaro Paes de Barros, Mattos teria cursado concomitantemente o LAO e a ENBA. Já na entrevista a Angyone e nos dados fornecidos pelo mesmo ao MNBA, não há indicações do mesmo. Pelo contrário, essas duas fontes parecem indicar que o artista iniciou seu aprendizado pelo Liceu. Consideramos essas fontes, uma vez que derivam diretamente de Mattos, mais confiáveis que a primeira. Cf.: BARROS, op. cit., p.327; COSTA, op. cit., p.214; BIBLIOTECA, op. cit., *MATTOS, Adalberto Pinto de...*

²⁴ BARROS, op. cit., p.164.

²⁵ CREMONA, Ercole. O pintor José Amarante de Oliveira. *O Malho*, Rio de Janeiro, ano XXI, nº1009, 14 de janeiro de 1922.

²⁶ Em matéria sobre Amarante de Oliveira, Mattos deixa a entender que havia um professor de desenho geométrico que não era nem Cavallaro nem Sebastião Fernandes. Considerando a entrevista de Angyone Costa, onde além desses dois apenas Eugenio dos Santos é destacado como um de seus mestres no LAO, levantamos como hipótese que talvez este último fosse o professor responsável pela disciplina de desenho geométrico. Cf: *Ibidem*; BARROS, op. cit., p.164.

²⁷ CREMONA, op. cit., *O Malho*, 14 de janeiro de 1922; BIELINSKI, op. cit., 2003, p.146.

²⁸ *Ibidem*; BARROS, op. cit., p.164.

²⁹ *Ibidem*, p.150; BARROS, op. cit., p.319.

A partir do que indicam as fontes, Adalberto não foi aluno de Bethencourt da Silva. Tê-lo como professor certamente seria motivo para enaltecimento de sua própria trajetória artística, e o artista não o esqueceria nas memórias que deixou de si. Contudo, encontramos em suas críticas posteriores, ao longo da década de 20, uma admiração expressa por Bethencourt, como nos elogiosos comentários aos seus trabalhos como arquiteto e nos aniversários de fundação do LAO, louvando sua memória.³⁰

Em *Comentários oportunos*, na seção *Belas Artes* da revista *O Malho*, em maio de 1924, Adalberto Mattos revelara a relação com o educador:

[...] durante anos acompanhamos a vida do grande mestre. Dentro do Liceu de Artes e Ofícios o nosso espírito evoluiu e dentro do Liceu muitos conselhos recebemos do venerando ancião; ali tivemos a oportunidade de verificar e apreciar a emotividade do talento polimorfo do grande arquiteto [...]³¹

A imagem do Liceu de Artes e Ofícios e a atuação de Bethencourt da Silva são indissociáveis, sobretudo no século XIX, conforme aponta Celina Murasse em tese sobre a instituição, destacando a presença de seu fundador em todos os documentos estudados ao longo da pesquisa.³² Mais que um arquiteto discípulo de Grandjean de Montigny (1876-1850), Bethencourt da Silva seria eternizado por seu empenho na criação e manutenção do Liceu, recebendo a atenção, no domínio das letras, não só de Mattos, mas também de nomes como Félix Ferreira (1841-1898), Rui Barbosa (1849-1923), Múcio Teixeira (1857-1926) e Álvaro Paes de Barros.³³ Podemos compreender a importância de Bethencourt da Silva na atuação de Mattos como artista e crítico a partir de duas vias, complementares. A primeira, já estabelecida, é justamente por sua importância para o pleno desenvolvimento do Liceu. Apesar de Mattos seguir um caminho alheio aos ofícios manuais, propriamente técnicos, que a instituição se propunha a formar, o domínio do desenho foi ponto fundamental para a sua carreira como crítico, ponto que desenvolveremos ao longo dos capítulos seguintes.

A seguir, cabe-nos relacionar a sólida formação de Mattos calcada na observância e exercício do desenho, propiciada pelo Liceu, à segunda via, representada pelas proposições estéticas de Bethencourt, que atuou também como crítico de arte no final do século XIX. Não gostaríamos de indicar que suas posições na imprensa são necessariamente análogas às aquelas praticadas dentro do Liceu. Dada a diversidade de professores atuando na instituição, decerto

³⁰ Cf.: MATTOS, Adalberto. Architecto Bethencourt da Silva. *O Malho*, Rio de Janeiro, ano XXVII, nº1368, 1 de dezembro de 1928; Idem. Um benemerito da cidade. *O Malho*, Rio de Janeiro, ano XXVIII, nº1419, 23 de novembro de 1929.

³¹ Idem. *Comentários oportunos*. *O Malho*, Rio de Janeiro, ano XXIII, nº1129, 3 de maio de 1924.

³² MURASSE, op. cit., p.3-4.

³³ *Ibidem*, p.146.

com opiniões diversas, isso seria pouco praticável, além de não corresponder exatamente ao seu objetivo. Contudo, tais proposições estéticas são em muito compartilhadas por Adalberto Mattos, de modo que poderiam delinear alguns dos “muitos conselhos” recebidos pelo “venerando ancião” durante o tempo no LAO. O vasto legado de Bethencourt da Silva constitui-se também por “primorosos estudos, páginas de estética e crítica de arte, escritas com elevação e critério”, como nos lembra o nosso crítico.³⁴ Até onde pudemos observar, boa parte desses trabalhos se concentram nos livros *Folhas Dispersas: (fragmentos)*, de 1878; *Vulgaridade da Arte: O poeta e o Artista, A Poesia e a Arte, A Arte e o Artista*, de 1884; na compilação de seus textos realizada por Múcio Teixeira, *Dispersas e bosquejos artísticos, precedidos do juízo crítico dos mais distintos escriptores nacionaes e de um estudo biographico por Mucio Teixeira*, de 1901, além da nova fase da Revista *O Brazil Artístico*, publicada após seu falecimento, em 1911, reunindo produções da primeira fase do periódico.³⁵

Alguns estudos pontuais analisaram a obra de Bethencourt da Silva, ora como um homem “influenciado” pelo Neoclássico e pelo Romantismo, como Amaral, ora sobretudo pelo segundo movimento, a exemplo de Sobral Filha.³⁶ Se é possível reconhecer em seus escritos diferentes correntes da teoria da arte, parece-nos, contudo, inegável a preponderância da tradição acadêmica em Bethencourt da Silva, derivada do projeto francês de ensino artístico estabelecido no Brasil. É o neoclássico que define, na crítica do fundador do Liceu, a importância do desenho na formação do artista e a centralidade do belo ideal como fim último da Arte.

Erwin Panofsky, em seu *Idea: a evolução do conceito de belo*, traça as mudanças no pensamento ocidental acerca das noções de Belo e de Ideia, inferindo sua fusão em meados do século XVII. Tão somente a possibilidade de justaposição de ambos os conceitos aplicado às artes, como Belo Ideal, seria totalmente inadmissível a Platão, que tinha as artes como inferiores “[...] por fixarem continuamente o olhar interior do homem nas imagens sensíveis, isto é, por lhe impedirem a contemplação do mundo das Ideias”.³⁷ Contudo, e esta é a tese central de Panofsky, desde a Antiguidade as proposições platônicas seriam contestadas, até a tomada da noção de Ideia como específica da teoria das artes, quase sob uma inversão de seu sentido primeiro, no período consagrado como Neoclassicismo.³⁸ De maneira geral, na teoria artística,

³⁴ COSTA, op. cit., p.242.

³⁵ SOBRAL FILHA, Doralice Duque. *Bethencourt da Silva e a Cultura Arquitetônica do Rio de Janeiro no Século XIX*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2015, p.132 (Tese de Doutorado).

³⁶ AMARAL, op. cit.; SOBRAL FILHA; op. cit.

³⁷ PANOFSKY, Erwin. *Idea: a evolução do conceito de belo*. São Paulo: Martins Fontes, 1994, p.33.

³⁸ Ibidem, p.13.

neoplatonismo seria o nome dado a toda essa tradição filosófica que desde Platão refletiria sobre o significado da Ideia e da Beleza nas artes. Deve-se, todavia, a Giovanni Pietro Bellori (1613-1696) a sistematização da noção de Belo Ideal na arte clássica, em seu discurso *A ideia do pintor, do escultor e do arquiteto, obtida das belezas naturais e superior à natureza*, de 1664.³⁹ Algumas passagens do mesmo são suficientes aqui para se perceber quaisquer de seus princípios, de intensa afinidade com o pensamento de Bethencourt da Silva, conforme veremos adiante:

[...] os nobres Pintores e Escultores, imitando o primeiro Operário, formam igualmente em seus espíritos um *modelo de beleza superior* e, sem afastá-lo dos olhos, emendam a natureza corrigindo suas cores e suas linhas. [...]
 A *Ideia* do Pintor e do Escultor é esse *modelo perfeito* e excelente no espírito, ao qual se assemelham as coisas que estão diante dos nossos olhos porque imitam sua forma imaginada; [...]
 Assim a *Ideia* constitui a perfeição da beleza natural e une a verdade à verossimilhança das coisas que estão sob nossos olhos, e aspira sempre ao melhor e ao maravilhoso, rivalizando e *ultrapassando até mesmo a natureza*, pois suas obras são belas e realizadas a um ponto que a natureza nunca atinge.⁴⁰

Por sua vez, no capítulo *A arte e os artistas*, que integra a parte *Bosquejos Artísticos* no livro organizado por Múcio Teixeira⁴¹, Bethencourt da Silva aponta algumas considerações fundamentais para compreensão de seu posicionamento estético sobre as Belas Artes. Vejamos alguns casos:

O belo ideal, como se compreende, não é um ser contrário, negativo da beleza real; é simplesmente a própria *natureza idealizada*, isto é, purificada, engrandecida, elevada ao fastígio da perfeição [...]⁴²

O natural, o verossímil, a fidelidade nos produtos da inteligência não é a cópia servil e moldada do objeto que se retrata: mas sim, a *representação da sua forma perfeita*, despida das incorreções do finito [...]⁴³

Bethencourt da Silva deve à filosofia neoplatônica suas formulações sobre uma beleza ideal, que por sinal fundamentam, ao menos inicialmente, as Academias de Belas Artes europeias e, analogamente, a brasileira. Imitar a natureza (no sentido de copiá-la) não é o fim da Arte, segundo esse ponto de vista, mas inspirar-se nela, corrigindo-a, engrandecendo-a. Assim, após escolher seus motivos na natureza, o artista deve retirar dela os “elementos insignificantes, confusos e inúteis que enfeiam a forma empobrecendo a ideia”.⁴⁴ Tais elementos, frisamos, são

³⁹ Ibidem, p.102.

⁴⁰ BELLORI, Giovanni Pietro. *A ideia do pintor, do escultor e do arquiteto, obtida das belezas naturais e superior à natureza*. In: PANOFISKY, op. cit., p.144. Grifos nossos.

⁴¹ Originalmente o texto *A arte e os artistas* foi publicado no livro *Folhas dispersas*, em 1878, e depois em *Vulgaridade da Arte*, de 1884.

⁴² TEIXEIRA, Múcio (org). *Bethencourt da Silva: dispersas e bosquejos artísticos*. Rio de Janeiro: Typ. Papelaria Ribeiro, 1901, p.200. Grifo nosso.

⁴³ Ibidem, p.202. Grifos nossos.

⁴⁴ Ibidem, p.201.

aqueles derivados do mundo sensível, e o procedimento de “limpeza” proposto pelo autor é parte da idealização da representação. Dessa forma, o procedimento artístico parte do real, e não previamente de ideais abstratos, e o enobrece. Em outras palavras, o caminho para a idealização principia pela relação do artista com o mundo terreno, onde após uma inspiração – ou intuição da natureza, conforme Panofsky⁴⁵ – passa a uma revelação em seu espírito que vislumbra o belo ideal, aspiração máxima da obra de arte; a partir desse modelo é então possível a purificação de sua intuição inicial, corrigindo os erros da natureza no fazer artístico, idealizando seu produto final, superior ao mundo sensível, mas sempre inferior ao metafísico. Afinal, como Bethencourt afirma: “[...] No mundo real não pode o homem perpetuar quanto lhe vai lá dentro de belo e de divino”.⁴⁶ Representar a beleza ideal seria assim uma exclusividade divina.

Em *O corpo da liberdade*, Jorge Coli também toca nessas questões, com muito mais do que simples “clareza”, como afirma se contentar em seu prólogo. Em várias ocasiões do livro, o neoclássico é objeto de suas brilhantes elucidaciones, o que nos auxilia a esclarecer o pensamento de Bethencourt da Silva. Coli enfatiza a importância de se pensar o neoclassicismo como um produto do Iluminismo, e desse modo fruto da racionalidade e da empiria. Estabelece-se então uma relação paradoxal entre idealismo e um tipo de realismo na arte de pintores como Jacques-Louis David (1748-1825). Nas palavras do autor:

Esse “idealismo empírico” revela-se um instrumento, por assim dizer, enciclopédico. Ele oferece ao pintor uma técnica capaz de representar *todas* as formas do mundo, atirando o artista para uma tensão contraditória. Tal tensão resolve-se no procedimento concreto: o artista seleciona a parte e a aprimora, isto é, elimina dela as aparências mais efêmeras e circunstanciais, conferindo-lhe uma ascese que a define melhor e, ao mesmo tempo, explícita em termos gerais. O sensível eleva-se para o intelecto, conforma-se ao seu “ideal”.⁴⁷

Essa tensão contraditória ou paradoxo de que fala Jorge Coli é a exata medida daquilo a que se refere Panofsky sobre as duas frentes de batalha da teoria da arte neoclássica. De um lado ela combatia uma forma “amaneirada” de pintar, que possuía certo idealismo abstrato e metafísico por referência, a exemplo de um Parmigianino (1503-1540) ou Giambologna (1529-1608); e do outro uma forma “naturalista”, ou um “tipo de realismo”, expresso naqueles que, na opinião de seus contemporâneos, simplesmente copiavam a natureza sem expressar nenhum Ideal,

⁴⁵ PANOFSKY, op. cit., p.103.

⁴⁶ TEIXEIRA, op. cit., p.218.

⁴⁷ COLI, Jorge. *O corpo da liberdade*. São Paulo: Cosac Naify, 2010, p.298. Grifo do autor.

como Caravaggio (1571-1610). A teoria neoclássica buscava o equilíbrio entre essas duas correntes.⁴⁸

Somando-se ainda a essas proposições poderíamos incluir a tese de José Augusto Fialho Rodrigues. Após um breve circuito acerca do significado da Beleza em Platão e Plotino, o autor destaca a obra *Philosophie des Beaux-Arts appliquée a la peinture*, de autoria de David Sutter, publicada em 1858, aprovada e recomendada pela Academia de Belas-Artes francesa. Nela, conforme Rodrigues, Sutter incorpora as conquistas técnicas do Renascimento ao pensamento neoplatônico.⁴⁹ Após esclarecer algumas passagens do livro, conclui que para David Sutter “não há arte nem ciência válidas se não se fundamentarem na estrita observação da natureza, de onde deverão ser deduzidas as leis científicas, as regras para a verdadeira arte e a correta conduta moral”.⁵⁰

Tanto em Coli como em Rodrigues, a arte derivada desse neoplatonismo iluminista centra-se em um modo racional, empírico, científico de se ver o mundo, único meio de se aproximar do belo ideal e divino. Na primeira parte de sua tese, Rodrigues realiza o referido percurso para compreender as filiações estéticas de Adalberto Mattos, aproximando-a de Sutter.⁵¹ Se por um lado o historiador da arte foca sua análise na produção textual de nosso crítico, atribuindo seu tipo de pensamento esquematicamente à formação na ENBA, podemos aprofundá-lo pensando esse tempo de aprendizado, e encontrando quais as prováveis referências em que Mattos absorveu ainda prematuramente tais conceitos. Bethencourt da Silva foi certamente uma delas, e inclusivamente leu David Sutter. Afinal, em *A arte e os artistas* o arquiteto citara a mesmíssima obra a que se refere Rodrigues, na verdade até o mesmo trecho, que abre o primeiro capítulo, *Utilité des Beaux-Arts*:

A Arte, diz o Sr. Sutter, não serve só para revelar o segredo das harmonias da natureza, mas também para derramar a ordem e a graça nas obras que se destinam às mais elevadas necessidades da inteligência: abraçando o conjunto dos conhecimentos físicos e morais, o seu fim é o de concorrer para a perfeição da humanidade. Pondo em movimento as nossas mais nobres faculdades, contribui para a nossa felicidade por um espetáculo de harmonias e de belezas que nos eleva a Deus: dispondo-nos para o bem, aproxima a criatura do Criador.⁵²

⁴⁸ PANOFSKY, op. cit., p.100-101.

⁴⁹ RODRIGUES, op. cit., p.24.

⁵⁰ Ibidem, p.26.

⁵¹ Ibidem, p.23.

⁵² TEIXEIRA, op. cit., p.205. Para a citação na dita tese, v. RODRIGUES, op. cit., p.24. Na obra original, v. SUTTER, David. *Philosophie des Beaux-Arts appliquée a la peinture*. Paris: Jules Tardieu, libraire-éditeur, 1858, p.69. Disponível em: <https://archive.org>.

David Sutter condensa um sem-número de tradições filosóficas, já exploradas aqui por Panofsky, Coli e Rodrigues. Associa os “conhecimentos físicos”, técnicos, oriundos principalmente dos mestres do Renascimento, e “morais”, vinculados à reforma iluminista, ao olhar sobre a natureza. À semelhança de Deus, se bem que inferior, o artista cria sua obra, respeitando a harmonia divina em busca da beleza ideal, concorrendo para a “perfeição da humanidade” e elevando a “criatura ao Criador”.

Como percebe Rodrigues, Adalberto Mattos se aproxima da concepção de Sutter, e se podemos acrescentar, não seria improvável se seu intermediário tivesse sido Bethencourt. Na crítica sobre o Salão de Belas Artes de 1924 isso fica bem claro:

Muitas vezes ouvimos um velho mestre, artista e sábio, dizer: “Deus é o artista por excelência, - o onisciente, - o único que pode e soube dar às suas obras imortais, na congruência de seu fim, as harmonias congênicas do bom, do belo e do divino. O gênio, que é a supremacia das faculdades intelectuais do homem, está para o mundo moral como a luz está para o mundo físico: tirai o sol, esse esplêndido fanal do universo, e o orbe, obumbrado, perdido no silêncio da tristeza, se afundará em gelo e escuridão”.

Deus, sendo o verdadeiro, o consumado artista, deu ao homem uma imagem toda equilíbrio e harmonia, criou o sentimento, a proporção que Leonardo julgava divina quando a encontrava impecavelmente plasmada nas estátuas do tempo em que as preocupações de arte eram puras e as maneiras de vencer mais honestas... A própria monotonia da vida nos dias correntes, nos dá a mais empolgante lição de estética e harmonia: quando encontramos um ente anormal, instintivamente, qualificamo-lo de aleijado, dando-lhe como consolo, pela deformidade, a nossa piedade e a nossa lástima. Assim procedemos porque o infeliz foge às leis da harmonia, da estética, imprescindíveis condições da obra perfeita. Se isso acontece com a criação do Supremo Artista, é justa, é racional a aplicação do mesmo princípio na obra de Arte saída do pensamento do homem, afinada, lapidada, convenientemente a fim de preencher as condições do belo ideal.⁵³

O velho mestre indicado por Mattos é Bethencourt da Silva, e o trecho citado não deve ter sido apenas ouvido muitas vezes, como seu autor afirma, mas também faz parte de *A arte e os artistas*.⁵⁴ Por conseguinte, e comparando suas palavras às formulações estéticas do fundador do Liceu, parece claro que Adalberto Mattos não só recebeu muitos conselhos do velho mestre – para retomar o comentário inicial que faz sobre Bethencourt – mas o lera e praticara na própria crítica esses conselhos. Após a alusão ao arquiteto, o crítico procede com argumentos semelhantes. Em acordo também com a teoria de Bellori, sugere que o artista opera como Deus, devendo, portanto, buscar o equilíbrio e a harmonia em suas obras tal qual este na Criação. Logo, tudo aquilo que foge a essas imutáveis leis não deve ser objeto a ser representado pelo

⁵³ MATTOS, Adalberto. O SALÃO DE MCMXXIV. PINTURA ESCULTURA ARQUITETURA GRAVURA. *RIB*, Rio de Janeiro, ano V, nº48, agosto de 1924.

⁵⁴ TEIXEIRA, op. cit., p.211-212.

artista; pelo contrário, ele deve representar apenas aquilo que há de mais perfeito, a beleza ideal, “lapidando”, corrigindo o que vê no mundo sensível a fim de alcançá-la.

Sabemos também que não foi apenas *A arte e os artistas* que Mattos leu de Bethencourt da Silva. No mesmo texto sobre o Salão de 1924, quando nosso crítico comenta os desenhos de Eliseu Visconti para as decorações do Conselho Municipal acaba por retornar ao arquiteto, citando-o nominalmente e qualificando-o como “ancião indiretamente mestre de umas poucas gerações”. Em seguida transcreve um fragmento correspondente a cerca de uma página do texto *Bellas Artes*, de autoria de Bethencourt, um primoroso estudo crítico sobre a Exposição Geral de Belas Artes de 1879.⁵⁵ Dividido em cinco partes, as três primeiras tratam de comentários introdutórios sobre estética e crítica de arte que muito se assemelham a alguns trechos de *A arte e os artistas* e as duas últimas culminam com a análise das obras *Batalha de Guararapes*, de Victor Meirelles (1832-1903), e *Batalha do Avahy*, de Pedro Américo (1843-1905). Publicado originalmente entre junho e outubro de 1879 na *Revista Brasileira*, conforme Hugo Xavier Guarilha⁵⁶, o estudo foi posteriormente incorporado ao livro *Dispersas e Bosquejos*, de 1901. Consideramos bastante provável que tenha sido a partir desse livro, e não das publicações originais, que Mattos tenha lido e citado o trecho de *Bellas Artes*.⁵⁷

Na verdade, é bastante possível que de maneira geral as referências a Bethencourt da Silva por Adalberto Mattos advenham de *Dispersas e Bosquejos*, que além de mais novo compilava os principais estudos críticos do arquiteto. A fim de corroborar esse argumento, há outro trabalho de Bethencourt, *Lyceu de Artes e Offícios*, que integra o mesmo livro e poderia ter sido a fonte de nosso crítico para seus escritos. Em determinada passagem, o arquiteto, fazendo breve histórico sobre o ensino de desenho na Europa, traduz um excerto de livro de Charles Laboulaye (1813-1886) em que este comenta a famosa resposta da Inglaterra à Exposição Universal de Londres em 1851, investindo em escolas de desenho artístico e geométrico e fundando os museus de Sydinham e Marlborough-House.⁵⁸ Em abril de 1928, por

⁵⁵ “O artista - escreveu o velho esteta, com a experiência de uma vida de emoções - não é uma máquina, mas um filósofo e um poeta. A natureza encerra todas as belezas e todas as maravilhas, mas encerra-as na profundidade insondável de uma desordem sublime, nesse caos onde só o músico achou as suas harmonias e o arquiteto as suas abóbadas e colunas. Na presença do esplendente tesouro da própria natureza inanimada, o artista encontra um mundo de belezas [...] Mas, se todos os elementos fundamentais estão na terra, só o espírito do artista é dado descobri-los”. Cf: MATTOS, op. cit., *RIB*, agosto de 1924.

⁵⁶ Guarilha transcreve as críticas de Bethencourt da Silva sobre o episódio. Cf: GUARILHA, Hugo Xavier. *A questão artística de 1879: um episódio da crítica de arte no segundo reinado*. São Paulo: Unicamp, 2005, p.457-482 (Dissertação de Mestrado).

⁵⁷ TEIXEIRA, op. cit., p. 333-334.

⁵⁸ Para o trecho citado em Bethencourt, cf: TEIXEIRA, op. cit., p.412-413. Para o trecho original, cf: LABOULAYE, Charles. *Essai sur l'art industriel: comprenant l'étude des produits les plus célèbres de*

sua vez, Mattos publica *Commentarios á margem do ensino do Desenho nas Escolas Profissionais*, na *Revista Ilustração Brasileira*. Trata-se de um grande estudo repleto de alusões a outros intelectuais, como Anatole France (1844-1924), Corrado Ricci (1858-1934) e Eugène Viollet-le-Duc (1814-1879).⁵⁹ Nele, o crítico também se refere a Laboulaye nos mesmos termos de Bethencourt da Silva, apesar de não fazer nenhuma alusão direta ou transcrição:

Verificada a alma do problema, a poderosa Inglaterra não hesitou um só momento, abandonou o caminho errado, criou ambientes, fundou escolas, desenvolveu ao máximo o ensino do Desenho, instalou museus como os de “Sydenhan”, “Malbouroghouse”, “South Kesington” [sic] e outros verdadeiros focos de instrução. A Inglaterra, como afirma Laboulaye, viu no Desenho o seu futuro, a sua força e o progresso da sua produção, daí a energia e a forma de encarar o problema [...]⁶⁰

Diante dessas questões é bastante concebível imaginar Adalberto Mattos como um leitor atento de Bethencourt da Silva, além de receber seus conselhos desde bem jovem. Ademais, nos levam à centralidade das proposições estéticas do velho mestre do Liceu para o nosso crítico. Elas se aproximam fortemente de uma concepção neoplatônica de forte influência belloriana e de autores posteriores como David Sutter.

Inicialmente, o Liceu seria uma possibilidade de formação e saída profissional para jovens oriundos de famílias sem grandes posses. Acabou tornando-se, porém, um preparo para alguns aos estudos posteriores na Escola Nacional de Belas Artes, desviando o aprendizado de um caráter técnico e industrial a um status considerado superior, um “sacerdócio augusto e grandioso”, nas palavras do crítico Félix Ferreira.⁶¹ Esse foi o caso não apenas de Mattos, mas também dos irmãos Chambelland, Rodolpho (1879-1967) e Carlos (1884-1950), e de muitos outros artistas de sua época, bem como de gerações anteriores, como Eliseu Visconti (1866-1944), Rodolfo Amoedo (1857-1941) e Victor Meirelles. Por essa razão, é hora de refletir sobre o seu período na Escola.

1.2. A Escola Nacional de Belas Artes

O ensino na ENBA no início do século XX, definido por seu Regulamento, aprovado em 1901, era dividido entre o curso geral, os cursos preparatórios e os cursos práticos.⁶² Ao

l'industrie, à toutes les époques, et des oeuvres les plus remarquées à l'Exposition universelle de Londres, en 1851, et à l'Exposition de Paris, en 1855. Paris: bureau du “Dictionnaire des arts et manufactures”, 1856, p.VII.

⁵⁹ Abordamos inicialmente esses estudos em: BRANCATO, op. cit., 2017.

⁶⁰ MATTOS, Adalberto. *Commentarios á margem do ensino do Desenho nas Escolas Profissionais*. RIB, Rio de Janeiro, ano IX, nº92, abril de 1928.

⁶¹ FERREIRA apud MURASSE, op. cit., p.107.

⁶² Ivan Coelho de Sá comenta as reformas curriculares da AIBA/ENBA em sua tese. Cf: SÁ, Ivan Coelho de. *Academias de modelo vivo e bastidores da pintura acadêmica brasileira: a metodologia de ensino do desenho e*

primeiro, cabia uma formação comum durante três anos entre disciplinas de caráter técnico e cultural. Após a conclusão dessa primeira etapa, seguiam-se os cursos especiais preparatórios, ramificados em dois: pintura, escultura e gravura de medalhas e pedras preciosas, com duração de um ano, ou arquitetura, por dois anos. No caso do primeiro, que especificamente nos interessa, duas disciplinas eram ministradas: Anatomia e Fisiologia Artísticas e Desenho de Modelo-Vivo. Elas atestam a primazia da figura humana no ensino, ao conceber como requisito aos passos seguintes o conhecimento de uma maneira científica de construí-la. Dos preparatórios os alunos seguiam para um dos quatro cursos práticos, onde aí sim se especializariam em um tipo de arte, como pintura ou escultura. Conforme Arthur Valle a partir de Morales de Los Rios Filho (1887-1973), esse curso possuía duração ilimitada, uma vez que a “terminação dos estudos escolares só tinha lugar com a conquista de premiações máximas ou com o prêmio de viagem”.⁶³

Para ingressar na instituição, duas eram as possibilidades: matricular-se regularmente ou frequentá-la como aluno livre, modalidade existente já desde os tempos da AIBA. Sobre essa distinção, o Regulamento dispunha:

Art.122. Serão considerados alunos da Escola somente os que se houverem matriculado. Todavia, o diretor poderá admitir à inscrição alunos livres, mediante o pagamento da taxa de matrícula. Nos cursos práticos essa admissão só será concedida depois de aceitos os alunos pelos professores respectivos, seguindo-se então o pagamento da taxa.⁶⁴

A possibilidade de ser um aluno livre da ENBA fora crucial para que muitos de nossos artistas pudessem frequentá-la. Apesar do pagamento das taxas de matrícula, dispensava-se a apresentação, dentre outros, dos exames de português, aritmética e de elementos de geografia e história, requisitos necessários para a matrícula como aluno regular da instituição, de acordo com o artigo 113 do dito Regulamento. Adalberto Mattos escreve uma curiosa série de artigos entre janeiro e abril de 1921 denominada *Rapins de hontem artistas de hoje*, levantando memórias sobre os tempos da Escola. Em um deles, o crítico menciona as disputas dentre os dois tipos de alunos, elucidando suas diferenças:

Havia na Escola duas espécies de alunos, os matriculados e os livres; os matriculados eram os que tinham preparatórios feitos no Pedro II e os livres os que faziam apenas

da figura humana na matriz francesa e a sua adaptação no Brasil do século XIX e início do século XX. Rio de Janeiro: UFRJ, 2004 (Tese de Doutorado).

⁶³ FILHO apud VALLE, Arthur Gomes. *A pintura da Escola Nacional de Belas Artes na 1ª República (1890-1930): da formação do artista aos seus modos estilísticos*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2007, p.60 (Tese de Doutorado).

⁶⁴ BRASIL. Decreto nº3987, de 13 de abril de 1901. *Collecção das Leis da Republica dos Estados Unidos do Brazil de 1901*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1902, vol.1, p.469.

um pequeno exame na Secretaria da Escola; os primeiros acusavam os segundos de serem ignorantes e de frequentarem as aulas por favor.⁶⁵

Tomando como referência as informações de Mattos, é possível que os exames solicitados pela Escola fossem os tais preparatórios, que atestavam a formação no ensino secundário e eram requisitos necessários para o acesso aos cursos superiores. O Colégio Pedro II, então denominado oficialmente como Ginásio Nacional, era uma das instituições que realizavam esse tipo de procedimento, talvez a mais comum à época.⁶⁶ A fala de Mattos não revela apenas os conflitos entre os dois tipos de estudantes, mas faz vibrar as desigualdades sociais herdadas e mantidas pela recente República, já que as famílias dos alunos do antigo Pedro II, em sua maioria, pagavam pela educação de que dispunham, e mais tarde conseguiam alcançar os certificados do ensino secundário e a possibilidade do acesso às carreiras de prestígio. Do contrário, famílias como a dos Mattos, provavelmente menos afortunadas, legavam o estudo de seus filhos integralmente ao ensino público, desde a escola primária municipal ao Liceu.

Ao fim do ensino técnico, sem os exames preparatórios, a única possibilidade de Adalberto Mattos estudar na Escola Nacional de Belas Artes era como aluno livre. E assim o fez, em 1902, realizando, disse ele, “todo o curso geral com regularidade”.⁶⁷ A relativa falta de informações acerca de como procediam os alunos livres nos cursos dificulta estabelecermos como ocorreu com segurança a formação do artista. Alguns exemplos: esses discentes poderiam escolher livremente as disciplinas que fariam ou deveriam seguir a estrutura geral do curso, como os alunos matriculados? Haveria pré-requisitos para eles? Como o demonstrariam, se os alunos livres não realizavam os exames de disciplinas, conforme afirma o artigo 121 do Regulamento então vigente? Para os cursos preparatórios era necessário, de acordo com o artigo 114, possuir o certificado de aprovação no terceiro ano do curso geral.⁶⁸ Isso significa que Adalberto não fez o curso preparatório, ou que aos alunos livres isso não era preciso? Entre os professores que cita em seus registros biográficos, há docentes que poderiam seguramente ter dado aulas a ele em disciplinas do preparatório, como Márcio Nery.⁶⁹ E ainda há mais: se Mattos ingressou na ENBA em 1902 e fez mesmo o curso geral com regularidade, isso levaria três

⁶⁵ MATTOS, Adalberto. Rapins de hontem artistas de hoje. *RIB*, Rio de Janeiro, ano II, nº7, março de 1921.

⁶⁶ BOMENY, Helena. Reformas educacionais. In: DE ABREU, Alzira Alves (org.). *Dicionário histórico-biográfico da Primeira República (1889-1930)*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2015.

⁶⁷ COSTA, op. cit., p.244.

⁶⁸ BRASIL, op. cit., p.468-469.

⁶⁹ BIBLIOTECA, op. cit., *MATTOS, Adalberto Pinto de...* Adiante, na *Tabela 1*, apresentamos uma possível correspondência entre professores e disciplinas cursadas por Mattos.

anos. Em 1905 ele afirma, no entanto, que já ingressava no curso prático.⁷⁰ E o curso preparatório, que deveria ter sido feito entre um e outro, com duração de um ano? Foi então realizado juntamente ao curso geral ou de fato não foi realizado?

O mais provável é que alunos livres estavam dispensados de apresentar qualquer exame de aprovação em outras disciplinas e poderiam se matricular em todas as disciplinas dos cursos, exceto as do prático, às quais dependeriam, primeiramente, da aprovação de seus professores, conforme firmava o artigo 122 do Regulamento.⁷¹ Logo, se as datas e nomes informados por Mattos estão corretos, ele teria realizado o curso geral concomitantemente ao curso preparatório, e não necessariamente se inscrevera nas disciplinas na ordem exigida para os alunos matriculados. Isso fica claro ao cruzarmos os professores citados pelo artista em sua formação na Escola com a tese de Arthur Valle, que estudou o currículo escolar da instituição no início da República.⁷² O quadro de disciplinas de Mattos ficaria possivelmente da seguinte forma:

Tabela 1: Quadro de disciplinas possivelmente cursadas por Adalberto Mattos na ENBA e seus respectivos professores

Curso Geral	
Mitologia	José Joaquim de Campos da Costa de Medeiros e Albuquerque (1867-1934), Ernesto da Cunha Araujo Vianna (1852-1920) ⁷³
Desenho Geométrico	Carlo Cianconi (1849-1935) ⁷⁴
Desenho Figurado (1)	François-Marie Daniel Bérard (1846-1910)
Histórias das Artes	Francisco Inácio Marcondes Homem de Mello (1837-1918)
Geometria Descritiva	Adolfo Morales de Los Rios (1858-1928)
Desenho Figurado (2)	François-Marie Daniel Bérard
Perspectiva e Sombras	Adolfo Morales de Los Rios

⁷⁰ COSTA, op. cit., p.244. Adalberto Mattos afirma em outra publicação que trabalhou com Girardet dentro da ENBA entre os anos de 1905 e 1909, o que parece um indício do tempo em que frequentou o curso prático de Gravura de Medalhas e Pedras Preciosas. Essa indicação ajuda a corroborar o ponto de vista de Valle em sua tese (op. cit., 2007, p.60) sobre a duração ilimitada dessas disciplinas, que só efetivamente terminavam com a conquista das premiações. De fato, Mattos ganha o Prêmio de Viagem no Salão de 1909. Cf: MATTOS, Adalberto Pinto. *Augusto Giorgio Girardet: pai dos gravadores brasileiros*. Rio de Janeiro, Casa Minerva, 1955.

⁷¹ BRASIL, op. cit., p.469.

⁷² BIBLIOTECA, op. cit., MATTOS, *Adalberto Pinto de...*; VALLE, op. cit., 2007, p.60, 315-325.

⁷³ Ibidem. Araujo Vianna leciona a disciplina em 1904, substituindo Medeiros e Albuquerque. Este, por sua vez, só aparece como professor de Mattos na entrevista de Angyone Costa. Cf.: COSTA, J.A., op. cit., p.245.

⁷⁴ VALLE, op. cit., 2007, p.315-325. Cianconi não é citado, no entanto, por Mattos. Isso gera uma questão: ou ele não fez, de fato, o “curso geral com regularidade”, como dissera, ou o nome do professor de Desenho geométrico não foi lembrado ou não mereceu destaque. O fato de ter cursado as disciplinas de desenho do Liceu bem poderia tê-lo feito dispensar algumas das ensinadas na ENBA.

Elementos de Arquitetura Decorativa e Desenho de Ornatos	Heitor de Cordoville (?-1904)
Desenho Figurado (3)	François-Marie Daniel Bérard
Curso Preparatório de Pintura, Escultura e Gravura de Medalhas	
Desenho de Modelo-Vivo (1)	João Zeferino da Costa (1840-1915)
Anatomia e fisiologia artísticas	Márcio Filafiano Nery (?-1911)
Curso Prático de Gravura de Medalhas	
Desenho de Modelo-Vivo (2)	João Zeferino da Costa
Escultura de Ornatos	Não há ⁷⁵
Gravura de Medalhas e Pedras Preciosas	Augusto Giorgio Girardet (1855-1955)

Apesar de ser tentador analisar a carreira de Mattos como artista, o que certamente seria mais um elemento para compreender sua crítica, não seguiremos por essa senda. Refletir sobre as disciplinas cursadas e suas ementas exige uma análise muito mais apurada sobre sua formação, ponto que as fontes por nós levantadas nessa pesquisa não nos permitiria empreender.⁷⁶ Fica claro, no entanto, a partir das disciplinas levantadas, o quanto o domínio do desenho foi continuamente aperfeiçoado pelo artista no início do século.

Apesar das dificuldades, interessa-nos também refletir sobre seus mestres e exemplos na Escola, como fizemos com Bethencourt da Silva no Liceu. Zeferino da Costa e Girardet, ao que nos parece, foram os professores que exerceram maior impressão em Adalberto Mattos, seja pela presença desses nomes em seus textos nas revistas, seja pelas obras que dedicou a cada um deles. Se Girardet foi essencial na formação de Adalberto Mattos, que afinal torna-se gravador de medalhas como o mestre italiano, nosso foco aqui residirá em Zeferino da Costa, professor de modelo-vivo. Duas são as razões para tal preferência: em primeiro lugar porque a referência a ele é das mais profusas na crítica de Mattos como um todo, atestando sua importância; em segundo porque Zeferino da Costa escreveu um livro, publicado postumamente, que dialoga muitíssimo, ao nosso ver, com as principais preocupações do crítico. Esperamos que as implicações desses pontos se façam claras nos desdobramentos seguintes.

⁷⁵ Ibidem. Apesar de prevista no Regulamento de 1901, parece não ter havido professor para a disciplina até 1911.

⁷⁶ Para uma análise arguta da formação de Mattos na ENBA, é de fundamental importância a consulta ao Arquivo do Museu Dom João VI. No entanto, o recente incidente ocorrido em 2016 no prédio da EBA-UFRJ, com seu consequente fechamento, nos impossibilitou sua consulta. Ademais, seu arquivo online, onde encontramos boa parte da documentação digitalizada, não contém as pastas em que possivelmente encontraríamos as matrículas de Mattos devido à fragilidade dos papéis em questão.

“Mestre dos Mestres”, tal era o epíteto de João Zeferino da Costa concedido pelo discípulo que estudamos, incessantemente usado para se referir ao professor de modelo-vivo. Não era de fato uma alcunha injusta: pertencia ele à brilhante geração de Pedro Américo e Victor Meirelles e era então um dos que mais possuía obras na antiga Pinacoteca da Escola. Ao contrário de outros, vivera a transição entre AIBA e ENBA permanecendo como seu professor, posição ocupada até a morte em 1915. O pintor formara a maior parte daqueles que eram reconhecidos como renomados artistas no início do século e continuara a lecionar aos mais jovens. Eliseu Visconti, Baptista da Costa (1865-1926), Henrique Bernardelli (1857-1936), Rodolfo Amoedo, Belmiro de Almeida (1858-1935): todos haviam passado por suas lições. Assumindo a perspectiva de jovens ingressantes como Adalberto, parece natural a profunda reverência à figura de Zeferino da Costa, professor de muitos dos professores da ENBA, mestre de muitos mestres.

Várias são as ocasiões em que Mattos escreve sobre seu professor, sobretudo na revista *Ilustração Brasileira*. Zeferino da Costa tem lugar em trabalhos que descrevem os casos ocorridos em sua classe e enaltecem sua figura enquanto docente, como nos próprios *Rapins*; na seção *As nossas trichromias*, onde algumas obras do pintor são analisadas; nas matérias sobre as igrejas do Rio de Janeiro, em que a qualidade dos painéis de Zeferino para a Igreja da Candelária possuem grande espaço, e também em trabalhos exclusivos sobre sua vida e obra. Em 1924, Mattos parece compilar vários dos textos tratados anteriormente sobre o pintor e os publica em *O Mestre dos Mestres*, com quase cinco páginas de extensão – tamanho incomum comparado a outros trabalhos nas revistas. Quatro anos depois, quando seus textos já estavam se tornando mais raros na *Ilustração*, publica a conferência na ENBA por ele ministrada naquele ano, intitulada *Zeferino da Costa e sua obra*.⁷⁷ Na Biblioteca da Escola de Belas Artes há também um exemplar de livro de sua autoria, dos anos 40, que leva o nome *Zeferino da Costa: o pintor da Igreja de N. S. da Candelária*.⁷⁸ Adalberto Mattos expressa por vezes que o professor de modelo-vivo não deveria ser esquecido na Escola, e de fato há um caráter profundamente memorativo em seus escritos. Contudo, não é apenas o número de vezes que Zeferino da Costa é citado que faz dele importante para Mattos. Há também julgamentos que achamos interessante destacar, pois podem indicar a sua opinião sobre a posição do pintor na História da Arte brasileira. Vejamos alguns casos esparsos:

⁷⁷ MATTOS, Adalberto. Zeferino da Costa e sua obra. *RIB*, Rio de Janeiro, ano IX, n°98, outubro de 1928.

⁷⁸ Infelizmente, devido ao incidente ocorrido no prédio da Biblioteca da EBA em 2016, não nos foi possível consultar a obra em questão.

João Zeferino da Costa foi a *nossa maior personalidade artística contemporânea*.⁷⁹

João Zeferino da Costa foi o *maior pintor brasileiros dos últimos tempos*, o mestre dos nossos mestres é a mais perfeita encarnação artística pelo saber e pela bondade.⁸⁰

Na igreja de Nossa Senhora da Candelária, vamos encontrar a produção do *maior dos artistas brasileiros*, o espelho fulgurante do talento de João Zeferino da Costa.⁸¹

Tivesse Zeferino da Costa nascido e vivido na terra e no século dos gigantes que vêm empolgando o mundo e que continuarão a empolgar as futuras gerações, estamos certos, ele seria um deles e teria o seu nome gravado nas páginas da História da Arte Universal.

Mas, Zeferino da Costa nasceu e viveu no Brasil...⁸²

Adalberto não mede elogios quando o assunto é seu mestre João Zeferino da Costa. Em uma das passagens acima chega a considerar o pintor o maior entre os brasileiros, fala que talvez devesse ser um pouco matizada. Considerá-lo como o maior dos últimos tempos ou dentre os contemporâneos parecem afirmações mais coerentes para o tipo de crítica que Adalberto exercera, bastante cuidadosa quanto a comparações. É mais provável que considerasse Zeferino da mesma forma que Victor Meirelles e Pedro Américo, quando afirma: “Estabelecer um paralelo entre os dois artistas seria, além de corriqueiro, uma verdadeira falta de respeito à memória de ambos”.⁸³ Além disso, ao tratar Zeferino como o maior pintor contemporâneo, apesar deste pertencer a uma geração mais antiga e de já ter falecido havia alguns anos no momento da publicação dos textos, Mattos perpetua sua influência e importância no meio artístico da época, como que indicando o caminho a ser seguido.

Seja um Zeferino da Costa como o primeiro entre seus pares ou como o maior pintor contemporâneo, estritamente à análise que aqui propomos essas implicações não são centrais, senão para demonstrar a importância do pintor da Candelária para o crítico. São nos ensinamentos de Zeferino da Costa e em sua obra que residem os elementos para uma “verdadeira arte”, segundo Adalberto Mattos. Sobre o assunto, o crítico aproxima as pinturas do “mestre dos mestres” ao pensamento do fundador do Liceu de Artes e Ofícios diretamente, em passagens como essa: “[...] Apóstolo da verdade, foi, sem o saber, intérprete maravilhoso dos conceitos do grande mestre Bethencourt da Silva [...]”.⁸⁴ Em 1924, há outra referência, dessa vez com uma longa citação de escritos do esteta, aproximando a obra de Zeferino ao belo ideal e finalizando assim: “[...] Nas palavras do arquiteto está *retratada a alma do pintor*, do

⁷⁹ CREMONA, Ercole. O Mestre dos Mestres. *RIB*, Rio de Janeiro, ano II, nº12, agosto de 1921. Grifo nosso.

⁸⁰ MATTOS, Adalberto. Subsídios para a História da Escultura no Rio de Janeiro. *RIB*, Rio de Janeiro, ano III, nº27, novembro de 1922. Grifo nosso.

⁸¹ Idem. As esculturas do Mosteiro de São Bento – Rio de Janeiro. *O Malho*, Rio de Janeiro, nº1335, 14 de abril de 1928. Grifo nosso.

⁸² Idem, op. cit., *RIB*, outubro de 1928.

⁸³ Idem. A pintura no Brasil. *RIB*, Rio de Janeiro, ano IV, nº33, maio de 1923.

⁸⁴ Idem, op. cit., *RIB*, outubro de 1928.

apóstolo que doutrinou até os últimos momentos”.⁸⁵ A “verdadeira arte” ou uma “arte superior” residiria, portanto, no respeito à beleza ideal, tal qual formulada por Bethencourt.

Pensando especificamente nos critérios sobre a pintura de Zeferino da Costa, é basicamente assim que ela é definida por Mattos:

A sua obra é *perfeita*, repetimos; nela vamos encontrar a *máxima expressão, o sentimento, aliados ao desenho impecável*; a crítica severa que alguns dos seus quadros mereceram de Gonzaga Duque, em nada desmereceu a sua obra fecunda e primordialmente *honestas*!⁸⁶

Já vimos como a filosofia neoplatônica confere à beleza ideal o atributo máximo da obra de arte. Em teoria inconquistável, visto que em absoluto seria uma capacidade unicamente divina, o belo ideal é sinônimo de perfeição e da Verdade. É esse estatuto que Mattos confere à obra de Zeferino da Costa, uma vez que nela se encontrariam, acima de qualquer outro artista, os meios necessários para alcançá-lo. São eles, expressos na crítica, “a máxima expressão, o sentimento” e o “desenho impecável”.⁸⁷

O espaço para o sentimento nas obras pode ser pensado em acordo com a teoria neoclássica, como em Johann Joachim Winckelmann (1717-1768). Ele nos indica onde esse sentimento reside quando compara a disponibilidade de corpos ao natural na Antiguidade grega para os artistas daquela época com a necessidade dos artistas seus contemporâneos de utilizarem modelos para desenhar o nu:

O *sentimento interior é que dá à obra um caráter de verdade*; e o desenhista que pretender atribuir esse caráter a seus exercícios acadêmicos, *de modo algum o conseguirá se não contribuir por si mesmo* com aquilo que a alma insensível e indiferente do modelo não sente, nem pode exprimir por uma noção apropriada a tal sentimento ou a tal paixão.⁸⁸

Winckelmann critica a artificialidade da expressão de sentimentos dos modelos, o que prejudica o artista que não sabe criá-los na obra conforme seu interesse. Embora exista, portanto, espaço para a emoção na obra de arte neoclássica, a maneira de sua representação é restrita, não se distanciando das palavras célebres de Winckelmann, de uma “nobre simplicidade e uma grandeza serena”.⁸⁹

⁸⁵ Idem. O mestre dos mestres. *RIB*, Rio de Janeiro, ano V, nº47, julho de 1924. Grifos nossos.

⁸⁶ CREMONA, op. cit., *RIB*, agosto de 1921. Grifos nossos.

⁸⁷ A noção de “honestidade” será trabalhada ao longo deste trabalho.

⁸⁸ WINCKELMANN, Johann Joachim. *Reflexões sobre a arte antiga*. Porto Alegre: editora Movimento/URGS, 1975, p.43-44. Grifos nossos.

⁸⁹ *Ibidem*, p.53.

Bethencourt da Silva sintetiza isso ao descrever a capacidade do artista de expressar a emoção do instante representado:

Fixando o que é fugaz e passageiro, eternizando o que é efêmero e fugitivo, uma lágrima, um sorriso, uma saudade, um amor, a arte vence a natureza e a idealiza, imprimindo-lhe uma suavidade ou um vigor que não tinha na sua forma comum [...] ⁹⁰

A fixação dessa emoção não se quer apenas como episódica, como representação do efêmero, a exemplo do que pedirá Baudelaire aos artistas de seu tempo.⁹¹ Pelo contrário, Bethencourt afirma que o artista deve representar a essência de um sentimento. Para isso, parte-se do episódico, do mundo real, mas tendo em vista uma síntese idealizada do modelo, mais nobre, sem imperfeições, a fim de que o resultado garanta a expressão da essência de um sentimento.

Sobre este assunto, cabe aqui um adendo e uma advertência. O primeiro diz respeito ao próprio ensino que Zeferino da Costa recebeu na Academia. Apesar de estarmos enfatizando ao longo deste capítulo a importância do neoclássico para Mattos, é inegável que desde seu início a AIBA também conteve relevantes contributos românticos imiscuídos às proposições propriamente neoclássicas, que definiram muitíssimo da melhor produção de seus alunos ao longo do século XIX. Dentre os legados para o ensino artístico no Brasil absorvidos a partir do Romantismo, destacamos a ampliação do espaço para o sentimento nas obras, carregados de maior dramaticidade gestual, por exemplo, no caso das figuras humanas.⁹² Devemos tomar isso em conta quando Mattos elogia a obra de Zeferino, em que encontra a “máxima expressão” e o “sentimento”. A gestualidade das personagens do pintor nos painéis da Candelária nos parece um bom exemplo do que isso significa para o crítico, bem como do quanto as telas ganham em emoção com o contributo romântico.

Encaminhando-nos então para o segundo ponto, vale pensar um pouco no panorama europeu a respeito do Romantismo, e que decerto também trouxe mudanças importantes no Brasil. Trata-se de uma mudança na concepção da operação artística, o surgimento de certo componente individual na arte: a sensibilidade do artista à captação das emoções no mundo sensível não se dá de maneira plenamente objetiva ou em busca de idealização, conforme as teorias neoclássicas, mas transmitindo a sua própria subjetividade para a obra. É o caso, observado por E. H. Gombrich, das marinhas do pintor inglês J.M. William Turner (1775-1851), onde “a natureza sempre reflete e expressa as emoções humanas”⁹³ e do paisagista John

⁹⁰ TEIXEIRA, op. cit., p.201.

⁹¹ BAUDELAIRE, Charles. *O pintor da vida moderna*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010, p.35-36.

⁹² Ivan Coelho de Sá aborda um pouco o assunto a partir dos estudos de modelo-vivo. Cf.: SÁ, op. cit., p.580-591.

⁹³ GOMBRICH, E.H. *A história da arte*. Rio de Janeiro: LTC, 2013, p.375.

Constable (1776-1837) em carta ao reverendo John Fisher de 1823, contendo uma preocupação central do Romantismo segundo a historiadora da arte Kathryn Calley Galitz:

[...] ele [Constable] escreveu que um esboço representa “*nada senão um estado da mente – que você estava no momento*”. Quando suas paisagens foram exibidas em Paris no Salão de 1824, críticos e artistas tomaram sua arte como a “natureza em si”. A subjetividade de Constable, sua visão altamente pessoal da natureza concorda com a individualidade que é um princípio central do Romantismo.⁹⁴

Em outro caso, específico dos retratos, deveríamos pensar nas impressões que o “estado de alma” do retratado causam ao retratista. Afora todas as negociações possíveis entre ambos na confecção da obra, as emoções do retratado seriam, assim, compartilhadas em alguma medida pelo artista – ao contrário de retratos em que as maiores preocupações residiriam no equilíbrio entre embelezamentos e a verossimilhança. Os retratos feitos por Théodore Gericault (1791-1824) seriam, para Galitz, exemplares nesse sentido ao transmitirem estados emocionais e psicológicos aos indivíduos representados, como outros pintores românticos fariam.⁹⁵ Tal mudança na operação artística, inconcebível entre os neoclássicos, será progressivamente valorizada em meados do século XIX, para além do próprio Romantismo. E aqui, a advertência ao leitor: na crítica de Mattos notamos com facilidade referências à subjetividade dos artistas nas obras, com menções aos estados de alma específicos, aos temperamentos, à sinceridade e honestidade. Há, portanto, um desvio no caminho até então aqui percorrido; fundamentos bem diversos da teoria neoclássica também estão em jogo na crítica de Mattos. Ao final deste capítulo acreditamos que este ponto ficará mais claro, porém é este também um objetivo central de toda a nossa dissertação.

Retornando às qualidades da obra de Zeferino da Costa, não podemos nos olvidar de outra característica marcante que Mattos menciona, e que afinal fora a razão primeira da docência do pintor até o final de sua vida: o “desenho impecável”. A técnica correta de Zeferino da Costa e a experiência como professor de desenho de modelo-vivo renderam um livro, publicado dois anos após sua morte, por intermédio de Raul Pederneiras (1874-1953), em 1917. *Mecanismo e proporções da figura humana* nos confere uma boa possibilidade de compreender o quanto o desenho era importante para a ENBA e para Zeferino da Costa, assim como para Mattos, que em *O Mestre dos Mestres*, de 1924, termina com a transcrição integral do prefácio

⁹⁴ GALITZ, Kathryn Calley. Romanticism. *Heilbrunn Timeline of Art History*. Nova Iorque: The Metropolitan Museum of Art, 2000. Tradução nossa. Grifo nosso. Disponível em: <http://www.metmuseum.org>. No original: “[...] he wrote that a sketch represents ‘nothing but one state of mind—that which you were in at the time.’ When his landscapes were exhibited in Paris at the Salon of 1824, critics and artists embraced his art as ‘nature itself.’ Constable’s subjective, highly personal view of nature accords with the individuality that is a central tenet of Romanticism”.

⁹⁵ Ibidem.

do livro citado, escrito por Araujo Vianna.⁹⁶ Nos deteremos especificamente em sua *Introdução*, por conter dados mais gerais sobre as motivações e pesquisas para a obra. O intuito, mais uma vez, será o de demonstrar, mesmo que rapidamente, como ela se insere na tradição das Belas Artes e conforme os preceitos neoclássicos. Dessa vez, todavia, nos concentrando nos critérios da construção artística, apesar de aqueles relativos à estética também estarem volta e meia presentes.

A finalidade do livro de Zeferino é explicitada logo na primeira página. Havendo inúmeros manuais sobre a movimentação e proporção humana, alguns extremamente complexos, outros falhos, o autor anuncia tentar sintetizar as melhores dessas obras, por vezes corrigindo-as ou simplificando-as, a fim de facilitar o aprendizado do leitor interessado no assunto. O conhecimento que Zeferino se propõe a sistematizar, frisemos, é considerado de bases científicas, derivado de experiências sobre a natureza de séculos. Ele também pode ser entendido sob a passagem de Jorge Coli, mencionada anteriormente, como um produto do Iluminismo ou um “idealismo empírico”, mas com raízes mais profundas, oriundas do Renascimento.⁹⁷ Zeferino afirma a importância da aplicação desse conhecimento nas artes:

[...] da utilidade recíproca entre a ciência e a arte, resulta que a ciência aplicada à arte facilita ao artista perfeita compreensão e vice-versa: a arte, aplicada à ciência, facilita conhecimentos ao cientista.⁹⁸

Seu correto estudo seria, dessa forma, “um auxílio, para, com segurança e facilidade, praticarem o desenho”, devendo empenhar-se, no caso da figura humana, na geometria e na perspectiva, na osteologia, na miologia e fisiologia, assim como na movimentação e proporção humana, assuntos tratados.⁹⁹ Zeferino procede artisticamente, ao menos em alguns casos, como David e os pintores de história. Realiza estudos isolados dos personagens da composição, desenhando primeiro as figuras nuas, busca melhores posições, e depois passa aos seus vestuários, ou drapejamentos, estudando os jogos de luz e sombra nos tecidos. Ivan Coelho de Sá aborda um pouco a questão com os desenhos preparatórios para a obra *O óbulo da viúva*, de Zeferino, hoje pertencentes ao MNBA.¹⁰⁰

Assim, a proposta do livro de Zeferino da Costa, como ele mesmo tinha conhecimento, se insere em uma longa linha da história da arte europeia de deduções de sistemas universais

⁹⁶ MATTOS, op. cit., *RIB*, julho de 1924.

⁹⁷ COLI, op. cit., p.298.

⁹⁸ COSTA, João Zeferino da. Mecanismo e proporções da figura humana. *Arquivos da Escola Nacional de Belas Artes*. Rio de Janeiro: Universidade do Brasil, 1956, n.2, p.18.

⁹⁹ *Ibidem*, p.19.

¹⁰⁰ SÁ, op. cit., p.494-498.

para as artes que pudessem, conforme Panofsky, “indicar e trilhar o caminho de sua realização”. A partir do Renascimento esses sistemas, consolidados em uma disciplina, a teoria da arte, seriam considerados imprescindíveis para garantia do correto trilhar até uma arte bela, bastando que o artista respeitasse suas regras – “[...] as leis da percepção, [...] as da teoria psicológica e fisiológica do movimento e as da fisiognomia” –; escolhesse corretamente o que vai representar, qual seja, livre de “inconveniências”, e dotasse sua obra de harmonia – “[...] racionalmente determinada, das cores, das qualidades e sobretudo das relações entre os volumes”.¹⁰¹

Da mesma forma, Zeferino menciona aqueles que não aceitam a premissa do bom relacionamento entre arte e ciência:

Infelizmente existem artistas (raros, porém) que contestam semelhante asserção e são: os que, favorecidos pelo gênio, entendem ser-lhe dispensável o conhecimento científico, ou os que, embora desprovidos desse privilégio, não são capazes de afrontar tais estudos, acreditando ser-lhes suficiente a aprendizagem prática da arte.¹⁰²

Poderíamos mais uma vez aproximar aqui Bethencourt da Silva, que também aborda a questão. Para ele a noção de gênio estabelece um paradoxo, e acaba por ser parcialmente contestada. Afinal, não existe caminho que não o do “progresso intelectual dos séculos”, que legou ao presente as descobertas científicas e as regras nas artes. Esse gênio, que dispensa o conhecimento e o estudo, sobrepondo o “sentimento e o gosto como causa eficiente e absoluta da arte” tornaria essa mesma arte estacionária.¹⁰³

A aversão a uma noção de gênio iluminado, que dispensa os estudos, é uma resistência ao sentido romântico, observável, por exemplo, no movimento alemão *Sturm und Drang*. De acordo com Arnold Hauser, o gênio vinculado à tradição clássica e iluminista seria “uma inteligência superior limitada pela razão, a teoria, a história, a tradição e a convenção”, a exata noção compreendida por Zeferino da Costa e Bethencourt da Silva. O conceito de gênio desenvolvido pelo movimento alemão, do contrário, abdica de tais limitações por uma sensibilidade superior, mística, que se revela através da intuição.¹⁰⁴ O caráter dúbio do gênio em Bethencourt o leva à busca de outras referências: “Buffon [George-Louis Leclerc] chamava gênio à – aptidão e a perseverança”. Assim, se existe:

[...] uma aptidão peculiar dos espíritos superiores, nascida de si mesmo, e não o resultado da observação e do trabalho, vê-se também que a aplicação das regras, o

¹⁰¹ PANOFSKY, op. cit., p.50.

¹⁰² COSTA, J.Z., op. cit., p.18-19.

¹⁰³ TEIXEIRA, op. cit., p.221-222.

¹⁰⁴ HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 1998, p.615-616.

estudo das obras primas e a perseverança no exercício da arte, fazem adquirir às inteligências bem constituídas uma faculdade equivalente [...]¹⁰⁵

Para Bethencourt da Silva não existe arte que não signifique também estudo e exercício, que nomes como Zeferino vão sistematizar e nomes como Adalberto Mattos vão difundir. Raul Pederneiras seria outro exemplo que buscaria fazer o mesmo que o pintor da Candelária, porém em outro assunto, conforme Arthur Valle. Em seu livro *A Mascara do Riso - Ensaio de Anato-Physiologia Artistica*, da mesma época que *Mecanismos e proporções...*, o caricaturista sistematizaria a teoria da expressão de Humpert de Superville (1770-1849). Valle a considera uma via “moderna” e “formalista”, mas admite a existência de outra, que remonta ao menos à Antiguidade grega, passa por nomes do renascimento italiano como Da Vinci (1452-1519) e Alberti (1404-1472) e chega até as Academias de Belas Artes.¹⁰⁶ Se o autor apresenta as duas vias pensando especificamente na fisiognomonia, acreditamos ser possível pensar de maneira ampla boa parte do conhecimento artístico. Nesse caso, a obra de Zeferino da Costa bebe na segunda fonte, a via da “tradição”.

É assim que, com fartos exemplos, Zeferino apresenta ao leitor referências europeias que discutiram as proporções humanas – de Vitruvius a Alberto Gamba (1822-1901), professor de anatomia da Academia Real de Belas Artes de Turim¹⁰⁷ – e enuncia suas vantagens e problemas, até encaminhar para o seu próprio “guia científico”. Em acordo com a teoria do belo, esse guia evidentemente é recomendado para o desenho de seres humanos “bem conformados”:

[...] pois todas as coisas formadas sem proporções não podem apresentar ao espectador judicioso, beleza e graça, como, por exemplo, as colunas muito finas ou muito grossas, muito compridas ou curtas. Manifestamente não são belos os anãos, os gigantes, os corcundas e os aleijados, apesar de serem igualmente homens.¹⁰⁸

O que Zeferino quer deixar claro é que pretende apresentar somente o que é válido para a busca do belo. Para o caso de representar indivíduos que fogem às leis universais, deve o artista buscar suas proporções específicas, embora advirta, “desviadas das regras do belo”.¹⁰⁹ Portanto, não

¹⁰⁵ Ibidem, p.219-220.

¹⁰⁶ Cf. VALLE, Arthur. A teoria da expressão de Humbert de Superville e sua recepção no meio artístico fluminense do início do Século XX. *19&20*, Rio de Janeiro, v. IV, nº4, outubro de 2009. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net>; VALLE, Arthur (org.). *A Mascara do Riso - Ensaio de Anato-Physiologia Artistica*, de Raul Pederneiras. *19&20*, Rio de Janeiro, v. IV, nº3, julho de 2009. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net>.

¹⁰⁷ Zeferino se apoia significativamente em Gamba para essas referências. Ao menos a maior parte das referências citadas se encontram em um livro do italiano, o que pode ser observado mesmo rapidamente em seu índice. Cf: GAMBÀ, Alberto. *Lezioni di anatomia descrittiva-esterna, applicata alle Arti Belle*. Turim: Tipografia Fratelli Canfari, 1862. Disponível em: <https://books.google.com.br>.

¹⁰⁸ COSTA, J.Z., op. cit., p.28.

¹⁰⁹ Ibidem, p.28.

há espaço em seu livro para o que sai da normalidade, para a deformidade ou a desproporcionalidade, apenas para aqueles livres de “inconveniências”, como se referira Panofsky. A semelhança com uma afirmação de Adalberto Mattos, já aqui citada, é nítida, porém convém repeti-la:

[...] quando encontramos um ente anormal, instintivamente, qualificamo-lo de aleijado, dando-lhe como consolo, pela deformidade, a nossa piedade e a nossa lástima. Assim procedemos porque o infeliz foge às leis da harmonia, da estética, imprescindíveis condições da obra perfeita.¹¹⁰

É a partir desses critérios e de maneira estritamente racional que Zeferino constrói uma série de proposições para uma correta harmonia do desenho da figura humana. Na primeira parte, dedica-se ao estudo dos mecanismos do movimento do corpo humano, destacando como ele se comporta diante de atitudes (ou posições) diversas em busca de equilíbrio. Na segunda, aborda as proporções anatômicas humanas, analisando os casos do homem, da mulher, dos idosos e das crianças. Trata-se de uma obra introdutória, com os passos iniciais para aqueles que desejam representar a figura humana de maneira verossímil. Para os alunos da própria Academia, o conhecimento que dispõe o livro seria um requisito básico para o estudo do modelo-vivo, assunto de disciplinas do curso geral da ENBA, como o próprio Zeferino deixa entrever em seu programa de aula de modelo-vivo de 1900.¹¹¹

Ao aprendizado da anatomia, das proporções e do funcionamento cinético, seguiam então os alunos propriamente ao aprendizado da construção do modelo-vivo, chamadas academias, com a definição do movimento geral da figura; o contorno linear, ou *mise en trait*, por vezes geometrizado, executado do todo às partes, e depois a observação dos valores, o modelado em claro-escuro – pontos já bem elucidados por Arthur Valle e Ivan Coelho de Sá, razão pela qual dispensamos maiores detalhes.¹¹² Todos os passos até a finalização das academias seguem o mesmo critério e rigor científico de Zeferino da Costa em seu livro, garantindo um processo com a maior verossimilhança possível em acordo com a teoria do belo ideal, conforme os requisitos básicos exigidos pela Academia. Ivan Sá, abordando *Mecanismos e proporções...*, conclui que o tipo de metodologia adotado por Zeferino estava em total acordo com o pensamento da Escola à época, ao “conjuguar duas vertentes opostas mas que, para a

¹¹⁰ MATTOS, op. cit., *RIB*, agosto de 1924.

¹¹¹ Em sua proposta de programa para a aula de modelo-vivo apresentada à ENBA em março de 1900, Zeferino da Costa estabelece o tipo de aprendizado mínimo que seus alunos deveriam ter: “[...] que já tenham cursado a aula de - desenho figurado -, a de perspectiva e algumas noções de - anatomia - com aproveitamento bastante”. Cf.: ACERVO arquivístico do Museu Dom João VI. *Proposta de Programma para a aula de Modelo vivo da mesma Escola apresentada pelo professor interino da referida aula - João Zeferino da Costa*, 14 de março de 1900, folha 1 verso, Notação 5341.

¹¹² VALLE, op. cit., 2007, p.110-126; SÁ, op. cit, p.412-504.

Academia, acabavam tendo um sentido prático: o idealismo clássico do belo e o cientificismo”.¹¹³ Aliás, retomando David Sutter e seu livro de referência para as Belas Artes, podemos encontrar as mesmas preocupações, por exemplo a respeito da anatomia ou das proporções:

A anatomia artística não é uma ciência superficial, servindo simplesmente para indicar os principais ossos, os principais músculos. Se ela não está sujeita a um estudo aprofundado, nunca se conseguirá expressar bem os diferentes caracteres e paixões; sem a anatomia não há movimentos exatos, nem fisionomias realmente comoventes.¹¹⁴

Os artistas cujas obras se destinam a representar o homem físico e moral devem fazer um estudo especial do homem, conhecer as proporções, as medidas do corpo humano, de acordo com as diferentes naturezas, idades, sexos.¹¹⁵

Procuramos demonstrar a partir de Zeferino da Costa a importância de uma maneira de construção pictórica típica das Academias de Belas Artes, calcada em aspectos empíricos, que prezavam pela verossimilhança e pela busca do belo ideal, reafirmando o status do artista enquanto um intelectual, posição alcançada na Renascença. As semelhanças discursivas acerca dessas questões entre o livro de Zeferino e outros autores, como na crítica de Bethencourt da Silva ou na filosofia da arte de David Sutter, demonstram um substrato técnico, e não apenas estético, comuns a essa “linhagem” a que se convencionou chamar, por sua duradoura força, de tradição.

Devemos reconhecer, no entanto, dois pontos que Sá ainda atenta. Primeiramente que, se o belo ideal persiste no ensino das Belas Artes, não o é como doutrina oficial da instituição, pois desde a Reforma Curricular de 1890 qualquer menção ao ideal clássico ou outra corrente estética fora abolida.¹¹⁶ Portanto, se os argumentos de Zeferino caminham nessa direção não devemos atribuir analogamente a mesma lógica para a ENBA de maneira genérica. Conhecer os critérios do belo ideal e dominar as regras da construção artística são partes da formação da Escola, mas após esses estágios os alunos poderiam, conscientemente, contrariá-los.¹¹⁷ Depois, que o próprio Zeferino da Costa deixa isso bastante claro em uma das passagens do programa de aula de modelo-vivo de 1900:

¹¹³ Ibidem, p.435.

¹¹⁴ SUTTER, op. cit., p. 162, tradução nossa. No original: “L’anatomie artistique n’est pas une science superficielle, servant simplement à indiquer les principaux os, les principaux muscles. Si elle n’est pas l’objet d’une étude approfondie, on ne parviendra jamais à bien exprimer les différents caractères et les passions; sans l’anatomie il n’y a point de mouvements exacts, point de physionomies réellement touchantes”.

¹¹⁵ Ibidem, p. 180-181, tradução nossa. No original: “Les artistes dont les oeuvres ont pour but de représenter l’homme physique et moral, doivent faire une étude spéciale de l’homme, connaître les proportions, les mesures du corps humain, selon les différentes natures, les âges, les sexes.”

¹¹⁶ SÁ, op. cit., p.365.

¹¹⁷ Ibidem, p.436.

3º - Os alunos da 1ª turma continuarão seus estudos aperfeiçoando-se em tudo quanto aprenderam na 2ª e entrarão no estudo de modelagem do - claro-escuro com todos seus acidentes, podendo então cada um, e só depois de ter bastante prática da técnica do desenho, *adotar o processo e maneira de desenhar que entender mais próprios ao seu caráter individual*.¹¹⁸

Logo, qualquer supremacia do belo ideal como único critério estético na Escola ou em Zeferino deve ser relativizada. A atenção a esse ponto é primordial para a historiografia da arte brasileira. Ele confere aos sujeitos envolvidos no campo artístico maior autonomia em suas atuações, garantida pela própria escola formadora. Tal possibilidade foi por muito tempo negada por críticos e estudiosos, que viam os artistas saídos do seio da Academia de Belas Artes brasileira (ao longo do século XIX e início do XX) necessariamente como academicistas, presos às diretrizes dos tempos primeiros da instituição. Quando os próprios professores da ENBA declaravam respeito às maneiras individuais após cumprirem os artistas os requisitos básicos de sua formação, é mister revisitar a arte do período.

Ao longo desta seção, estabelecemos os critérios plásticos que guiavam o professor de modelo-vivo de Adalberto Mattos, uma referência importante em seus escritos sobre a arte do início do século XX. Seria dever comparar tais critérios, em seguida, à crítica de Adalberto Mattos. Este é um assunto, no entanto, que analisaremos mais minuciosamente no capítulo seguinte. Antes disso, é necessário destacar seus últimos anos como aluno da ENBA, uma vez que estamos abordando aqui sua formação.

1.3. O Pensionato na Itália

Em 1907, Adalberto Mattos tem sua estreia no Salão de Belas Artes, conquistando menção honrosa de 2º grau pelo júri da seção de Gravura de Medalhas e Pedras Preciosas. No ano seguinte, o “talentoso discípulo de Girardet”, como era às vezes referido pela imprensa nos primeiros tempos de sua vida artística, recebe a menção de 1º grau. Finalmente, em 1909, apresentando o *plaque* em gesso intitulado *Homenagem dos alunos livres da Escola Nacional de Belas Artes ao professor Rodolpho Bernardelli* e a punção em aço *Retrato de J. Mattos*, seu pai, o gravador é laureado com o cobiçado Prêmio de Viagem ao estrangeiro.¹¹⁹ O único registro formal da ENBA encontrado que confirma a cidade escolhida por Adalberto é a seguinte carta, de autoria desconhecida:

Escola Nacional de Belas Artes
Capital Federal, 4 de dezembro de 1909

¹¹⁸ Cf.: ACERVO, op. cit., Notação 5341. Grifos nossos.

¹¹⁹ LEVY, Carlos Roberto Maciel. *Exposições Gerais da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes: Período Republicano - Catálogo de artistas e obras entre 1890 e 1933*. Rio de Janeiro, ArteData, 2003, vol.2.

Ao Exm. Sr. Dr. Alberto Fialho, M. D. Enviado Extraordinário e Ministro Plenipotenciário junto ao Quirinal

Tenho a honra de apresentar-vos o Sr. Adalberto Pinto de Mattos, artista brasileiro, Gravador de Medalhas e pedras preciosas, que obteve o Prêmio de Viagem na Exposição Geral de Belas Artes de 1909.

Para o jovem artista *que escolheu a cidade de Roma* para aperfeiçoar os seus estudos, rogo a V. Ex.^a toda boa vontade e o mesmo interesse que tem tido pelos pensionistas desta Escola.

Aproveitando a oportunidade, Sr. Ministro, apresento a V.Ex.^a os sentimentos de minha elevada consideração e alta estima.

Saúde e Fraternidade ¹²⁰

A escolha de Mattos pela Itália é significativa, e especialmente por Roma corrobora com Arthur Valle quando a destaca como um “forte centro de atração para nossos artistas, em especial durante a primeira década [do século XX] e, posteriormente, no final da 1ª República”.¹²¹ Além disso, há a informação, através do próprio Mattos, que no tempo em que permaneceu em Roma frequentou o Círculo Artístico Internacional.¹²² Essa notícia o inseriria junto a artistas que, conforme Camila Dazzi, desde os finais do século XIX preferiam outros centros de aprendizado artístico que a tradicional Academia de São Lucas, em que nomes como Meirelles e Zeferino da Costa estudaram. Uma das razões levantadas pela autora para essa mudança de escolha se daria pelo já elevado conhecimento artístico dos brasileiros quando chegavam à capital italiana, sendo desnecessário se ocuparem com disciplinas iniciais de um curso de Belas Artes.¹²³

A relevância do Círculo Artístico Internacional na Itália foi também explorada por Dazzi. Fundado em 1870, tratava-se de uma associação artística cosmopolita, que congregava artistas de todo o mundo, promovia exposições artísticas, mantinha uma biblioteca, espaços comuns de convivência e aulas noturnas de modelo-vivo para seus sócios. Conforme a autora afirma, as aulas deveriam ser uma das principais razões pelas quais muitos artistas brasileiros se filiaram ao Círculo ainda aos fins do XIX, como o próprio Zeferino da Costa e os irmãos Bernardelli, Henrique e Rodolpho (1852-1931):

[...] um dos motivos mais significativos foram as aulas de modelo-vivo que ocorriam na sede da associação. Tratava-se da Accademia Libera del Nudo, que funcionava em

¹²⁰ ACERVO arquivístico do Museu Dom João VI. *Cópia de ofício da Escola ao ministro plenipotenciário do Brasil em Roma, Alberto Fialho, apresentando Adalberto Pinto de Matos, gravador de medalhas e pedras preciosas, que obteve o Prêmio de viagem, na Exposição Geral de Belas Artes de 1909*, folha 1, Notação 3194. Grifo nosso.

¹²¹ VALLE, op. cit., 2007, p.156. Cabe lembrar também a relevância deste destino para outros escultores brasileiros que ganharam o Prêmio de Viagem, como Rodolpho Bernardelli, José Octávio Correia Lima e Joaquim Rodrigues Moreira Júnior.

¹²² BIBLIOTECA, op. cit., *MATTOS, Adalberto Pinto de...*

¹²³ DAZZI, Camila Carneiro. *Relações Brasil-Itália na Arte do Segundo Oitocentos: estudo sobre Henrique Bernardelli (1880 a 1890)*. Campinas: Unicamp, 2006, p.30 (Dissertação de Mestrado).

um salão no primeiro piso do prédio da Via Margutta, o qual, em 1887, passou a sediar definitivamente a instituição.¹²⁴

O prédio da *Via Margutta* ao qual Dazzi se refere não era só sede do Círculo Artístico Internacional, mas também de ateliers de artistas, construídos especialmente para este fim e por isso extremamente valorizados. Conhecidos como *Studi Patrizi*, era mais um dos famosos espaços dedicados aos artistas naquela rua. Dazzi levanta vários *studi* da região, configurando-se ao longo do século XIX como um verdadeiro e efervescente núcleo de artistas em Roma. Modesto Brocos (1852-1936) e Pedro Weingärtner (1853-1929), além de filiados ao Círculo, residiram nos *Studi Patrizi*, conforme a autora ainda aponta.¹²⁵ Por sinal, em sua crítica ao Salão de Belas Artes de 1922, Mattos faz referência à visita ao *studio* de Pedro Weingärtner:

Muito folgamos em vê-lo contribuir para o realce do Salão do Centenário e não nos pudemos furtar de transcrever aqui algumas palavras, por nós escritas sobre a individualidade do ilustre pintor, antigo professor da Escola de Belas Artes: “Mera casualidade favoreceu-nos a encontro com Pedro Weingartner, há poucos dias chegado ao Rio. Encontramo-lo na Galeria Jorge, em palestra amistosa num grupo de artista. De pequena estatura, com a cabeça já quase branca, inspira simpatia a quantos se lhe aproximam, conhecemo-lo em Roma, há quase três lustros. O seu atelier, em via Margutta era um verdadeiro repositório de coisas de arte, metodicamente grupadas; peles raras de animais da terra distante punham no ambiente um quê de saudade... Nesse ambiente vivia o pintor, trabalhava de sol a sol, produzindo obras de real encanto. [...]”¹²⁶

Não sabemos se Adalberto Mattos de fato se filiou à associação, como muitos dos mestres brasileiros, mas ao menos parece tê-la “frequentado”, conforme suas palavras. Se essa era uma possibilidade sem ser sócio da instituição, não temos certeza. Contudo, o fato de ter escolhido Roma como seu destino para o pensionato e a inexistência de qualquer referência sua a estudos na Academia de São Lucas poderiam sugerir que seu intuito inicial fosse mesmo o de associar-se ao Círculo.¹²⁷ Nesse sentido, a presença de Weingärtner em Roma, bem estabelecido, também poderia ter funcionado como um porto seguro, onde o pintor rio-grandense poderia acolhê-lo e apresentá-lo ao Círculo Artístico Internacional. Ocorre que, por alguma razão imprevista, Mattos muda-se para Florença, onde permaneceria até o retorno ao Brasil.¹²⁸ Daí em diante, a melhor fonte sobre o tempo na Itália é a entrevista concedida a Anygone Costa:

¹²⁴ Idem. A Associazione Artistica Internazionale di Roma - sodalício de artistas estrangeiros residentes na Itália em fins do século XIX. *19&20*, Rio de Janeiro, v. IX, n. 1, jan./jun. 2014. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net>.

¹²⁵ Ibidem.

¹²⁶ CREMONA, Ercole. O Salão do Centenário. *RIB*, Rio de Janeiro, ano IV, nº29, janeiro de 1923.

¹²⁷ Conforme Dazzi também menciona, o arquivo histórico do Círculo Artístico Internacional está desaparecido desde 1960, o que dificulta confirmar a questão. As referências de artistas brasileiros na associação encontradas devem-se sobretudo a cartas trocadas, como é o caso dos irmãos Bernardelli. Cf. DAZZI, op. cit., 2014.

¹²⁸ MATTOS, Adalberto P. De Bellas Artes: Um pintor sul-riograndense. *Para Todos*, Rio de Janeiro, ano VIII, nº390, 5 de junho de 1926.

Em 1909 conquistou o prêmio de viagem à Europa; no mesmo ano seguiu para a Itália, permanecendo em Roma durante seis meses, em constante peregrinação pelos museus, galerias e “studios” de vários artistas. Partiu em seguida para Florença, onde montou “studio” com Moreira Junior.

Na cidade dos Médicis, trabalhou, visitou os museus e frequentou a Escola de Belas Artes e depois a Escola Livre de Nu de Mugnone.

Foi expositor da Promotrice de Florença no ano de 1911, por ocasião do Cinquentenário Italiano; cinco trabalhos em bronze constituíram o seu envio, merecendo o mesmo as melhores referências da crítica. Pouco antes de embarcar para o Brasil, realizou uma amostra conjunta.

Em 1912 voltou ao Brasil [...] ¹²⁹

Filiado ou não ao Círculo, Mattos informa ao entrevistador que o semestre em Roma fora apenas em visitas a artistas e obras de arte, sem nenhuma menção propriamente a aulas. Além disso, sob a luz de Dazzi é possível compreender que os *studios* aos quais ele afirma ter conhecido seriam provavelmente estes ao longo da *Via Margutta* e arredores, da *Piazza di Spagna* a *Piazza del Popolo*, dentre os quais o de Weingärtner. Um período, sem dúvida, em que deve ter tido contato não apenas com a grande tradição clássica e renascentista italiana, mas também com aqueles que faziam suas incursões em experiências estéticas renovadoras. ¹³⁰

Partindo para Florença, Mattos frequenta a Academia de Belas Artes. É possível encontrar registros de sua inscrição no Arquivo Histórico da instituição, especificamente na Escola Livre de Nu, ao longo do ano de 1911, sob o número de matrícula 1764 ¹³¹. Na prática o artista não se matricula em disciplinas do curso de Belas Artes de Florença, mas somente na Escola Livre de Nu, constituído basicamente como um curso à parte. Dessa forma, sua escolha não deve ter sido muito diferente dos brasileiros em Roma que Camila Dazzi menciona. Talvez, assim como a Academia de São Lucas, a Academia de Belas Artes de Florença não oferecesse tanto aperfeiçoamento, tratando-se de uma formação geral, quando comparada à Escola Nacional de Belas Artes. Por sua vez, Anna Maria Damigella, referindo-se a Escola Livre de Nu romana, afirma sê-la à época “uma escola aberta, sem a imposição da autoridade dos professores, que se limitava a colocar em pose os modelos e a corrigir os desenhos sobre o pedido dos jovens, e sem vínculos de frequência”. ¹³² Assumindo a Escola Livre de Nu de Florença de forma semelhante ao que Damigella afirma ser a de Roma, a escolha de Mattos

¹²⁹ COSTA, J.A., op. cit., p.244-245.

¹³⁰ Abordaremos nos próximos capítulos as relações da crítica de Adalberto Mattos com a arte italiana.

¹³¹ ARCHIVIO Storico dell’Accademia di Belle Arti di Firenze. Scuola Libera del Nudo, Scuola del Nudo dal 1909 al 1931, N. 1764, *Mattos Pinto Adalberto*.

¹³² DAMIGELLA apud CUKA, Amalda. Il fascino della città eterna: artisti albanesi nelle academie romane nella prima metà del Novecento. *Ricerche di S/Confine*, vol. VI, n. 1, 2015, p.273. Disponível em: <http://www.ricerchedisconfine.info>, tradução nossa. No original: “una scuola aperta, senza l’imposizione dell’autorità di professori, che si limitavano a mettere in posa i modelli e a correggere i disegni su richiesta dei giovani, e senza vincoli di frequenza”.

revelaria a preferência por um curso mais prático e livre, mais semelhante àquilo que o Círculo Artístico Internacional poderia oferecer-lhe em suas aulas de modelo-vivo.¹³³

Mas além disso Angyone Costa menciona uma tal Escola Livre de Nu de Mugnone. Segundo informações do próprio Arquivo Histórico da Academia de Belas Artes de Florença, não há registros de qualquer Escola Livre de Nu em Florença à época que não a vinculada à instituição.¹³⁴ Por sua vez, Mugnone trata-se de um curso d'água torrente que passa pelo centro da capital toscana e aflui no rio Arno, de fluxo sucessivas vezes alterado ao longo dos séculos com o crescimento de Florença.¹³⁵ Às margens do Mugnone, na *Viale Giovanni Milton*, situa-se uma construção de fins do século XIX, o *Palazzo dei Pittori*. Comissionado pelo pintor inglês Lemmon e projetado pelo arquiteto italiano Tito Bellini, o edifício teve sua construção finalizada em 1881, conforme o historiador Bruno Becchi. Seu objetivo era abrigar ateliers para artistas de diversos países fixados em Florença à época. Ao longo do tempo, teve como hóspedes figuras renomadas como o pintor Arnold Böcklin (1827-1901) e o poeta Gabriele D'Annunzio (1863-1938). Ainda segundo Becchi – a partir de Roberto Magnini, um dos atuais hóspedes do Palácio –, próximo à década de 30 o espaço foi sede da *Scuola Fiorentina di Pittura*, dirigida pelos professores Giuseppe Rossi e Alberto Zardo (1876 – 1959).¹³⁶

Minimamente, poderíamos aproximar o Palácio dos Pintores de Florença aos *Studi Patrizi* de Roma, espaços concebidos para o trabalho de artistas. Contudo, a indicação de Becchi acerca de uma escola florentina de pintura no início do século XX abre possibilidades para se pensar se o espaço não seria também algo como o Círculo Artístico Internacional – uma associação de artistas. Nesse caso, quando Angyone Costa afirma que Adalberto Mattos frequentou uma Escola Livre de Nu de Mugnone – considerando que isso não fosse apenas uma mera confusão de atribuições – poderia estar se referindo a algum curso de modelo-vivo do gênero, à semelhança do Círculo, no interior do Palácio dos Pintores.¹³⁷ Evidências indicam, por outro lado, que Adalberto Mattos não deve ter se hospedado na residência, já que em sua matrícula na Escola Livre de Nu consta o endereço seguinte: “Via Artisti, 8”, atual *Via degli Artisti*.¹³⁸

¹³³ Carecemos de informações acerca da questão, razão pela qual deixamo-la em aberto, talvez para futuras investigações.

¹³⁴ Aliás, nenhuma referência acerca de uma escola com esse nome foi por nós encontrada na pesquisa.

¹³⁵ MUGNONE. *Wikipédia*. Disponível em: <https://it.wikipedia.org/wiki/Mugnone>.

¹³⁶ BECCHI apud MAGNINI, Roberto. *Storia del Palazzo dei Pittori*. Disponível em: <http://www.studiomagnini.it>

¹³⁷ Agradecemos a generosa sugestão do Dottore Daniele Mazzolai, responsável pelo Arquivo Histórico da Academia de Belas Artes de Florença, por atentar-nos a essa possibilidade.

¹³⁸ ARCHIVIO, op. cit.

Seja como for, Mattos escolheu para seu aperfeiçoamento o caminho da tradição artística baseado no primado do desenho enquanto elemento construtor da obra de arte. Assim, nada melhor que a Itália como destino para os estudos, e sobretudo a cidade de Florença, sede dos magníficos relevos de Lorenzo Ghiberti (1378-1455) nos portões do Batistério de São João, decerto exemplos importantes para a arte da gravura, pelo preciosismo nos detalhes, a riqueza dos planos e da composição, fundidas em pequenos suportes. Além disso, cabe destacar a reconhecida reputação de Florença pela excelência no ensino do desenho, desde a rivalidade histórica entre esta e Veneza, que conforme Jacqueline Lichtenstein remontaria ao século XVI.¹³⁹ Quando nomes como Giorgio Vasari (1511-1574) insistiam na pintura como uma arte do desenho, reafirmavam o caráter intelectual da mesma, e não manual, distinguindo-a como uma profissão liberal. Até mesmo a palavra transmitia essa ideia: *disegno* “significa ao mesmo tempo a concepção e o contorno, o projeto e a execução manual do traçado”.¹⁴⁰ Enquanto as escolas de Florença e Roma adotaram essa perspectiva como orientadora na construção da obra de arte, elevando o pintor Rafael (1483-1520) ao máximo da capacidade artística, as escolas de Veneza e da Lombardia defenderam a primazia da cor sobre o desenho, seguindo o exemplo de Ticiano (1488-1576).¹⁴¹

Os ecos da querela chegariam à França, se prolongariam pelo menos até o século XIX e alcançariam também o Brasil.¹⁴² Para um gravador de medalhas, questões de cor obviamente não entram como critérios relevantes na construção da obra de arte. Não seria cabível, no entanto, refletir se Mattos poderia ter buscado mestres interessados em efeitos análogos aos da primazia da cor na pintura? Por que não concepções mais livres e rápidas, a rugosidade ao invés da lisura, “a preeminência do tato sobre a visão”?¹⁴³ Provavelmente, mesmo que Adalberto se interessasse por essas questões, seria um caminho mais seguro apenas a um escultor. Para um medalhista nos pareceria no mínimo uma possibilidade bastante imprudente; talvez, sem exagero, até mesmo impensável. Ainda é preciso maiores pesquisas sobre o assunto, porém o mercado da arte da gravura de medalhas (ou, mais francamente, a produção de Adalberto)

¹³⁹ LICHTENSTEIN, Jacqueline. O desenho e a cor. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.). *A pintura: textos essenciais*. São Paulo: Ed.34, 2006, vol.9, p.11.

¹⁴⁰ Idem. Giorgio Vasari, “As vidas dos mais excelentes pintores, escultores e arquitetos”. In: LICHTENSTEIN, op. cit., p.19.

¹⁴¹ Ibidem, op. cit., p.11.

¹⁴² Sobre a influência de escolas europeias na AIBA/ENBA, cf: LEITE, Reginaldo da Rocha. *A Contribuição das Escolas Artísticas Europeias no Ensino das Artes no Brasil Oitocentista. 19&20*, Rio de Janeiro, v. IV, n. 1, jan. 2009. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net.>; VALLE, op. cit., 2007.

¹⁴³ Sugestões advindas da leitura de Jardel Cavalcanti ao analisar a obra escultórica de Honoré Daumier. Cf: CAVALCANTI, Jardel Dias. *Obras de Honoré Daumier e Gustave Courbet pertencentes ao acervo do MASP*. Campinas: Unicamp, 1998, p.17 (Dissertação de Mestrado).

parece se pautar mais nas encomendas para objetos comemorativos. Naturalmente, eles prezam pela transmissão de uma informação, e portanto devem carregar, muitas vezes em pequenas dimensões, uma série de símbolos e representações que devem garantir um significado claro ao espectador. Assim, técnicas mais livres poderiam dificultar a informação a ser transmitida.

Dessa forma, a escolha de Adalberto Mattos pela Itália e em especial Roma e Florença é bastante compreensível. O artista, de certa forma, caminhou pela estrada segura de seus principais mestres: Augusto Girardet, romano de nascença e formação, discípulo de Giulio Monteverde (1837-1917); Zeferino da Costa, estudioso do desenho e do modelo-vivo, com aperfeiçoamento na Academia de São Lucas, e, por que não, de Bethencourt da Silva, também com passagem pela Itália durante o pensionato e de declarada preferência pela arte classicizante de Rafael, Leonardo (1452-1519), Palladio (1508-1580) e Grandjean de Montigny.¹⁴⁴ Sem dúvida, Mattos se aperfeiçoou como gravador de medalhas atendo-se à clareza da arte de Girardet, à harmonia e perfeição técnica no desenho de Zeferino da Costa e ao gosto pelo belo ideal de Bethencourt da Silva.

1.4. Comentários à margem da tese *Natureza e temperamento*

Até aqui, as características que traçamos da formação de Adalberto Mattos aproximam-no preponderantemente da noção tradicional – e muitas vezes presumida – de um artista da Academia de Belas Artes brasileira. Ela pode ser muito bem sintetizada em um diálogo entre o “idealismo clássico do belo e o cientificismo” das práticas artísticas, conforme mencionara Ivan de Sá.¹⁴⁵ Ao leitor conhecedor da tese de José Augusto Rodrigues, também não haveria, até aqui, grandes novidades ou discordâncias em relação ao que este escreveu sobre o pensamento de Mattos. De fato, não é possível deixar de notar em seus textos um presente gosto por obras que mantêm certa noção de Belo Ideal e que preservam as conquistas plásticas das Academias. Por outro lado, é necessário destacar o quanto Adalberto também acompanha as mudanças no ensino artístico brasileiro entre os finais do XIX e inícios do XX.

Tão como a Escola Nacional de Belas Artes, nosso crítico não era “regido” apenas por concepções “idealizantes”. Elas possuem seu espaço, mas estão atreladas à importância dada às individualidades artísticas. Na instituição, se o ensino era pautado por algumas exigências formativas que possuíam uma antecedência secular, havia professores como Zeferino da Costa, como já vimos, que destacavam em seu programa de aulas a possibilidade dos alunos,

¹⁴⁴ TEIXEIRA, Múcio. *Bethencourt da Silva*. Rio de Janeiro: Oficinas Graphics do Lycêo, 1918, p.33.

¹⁴⁵ SÁ, op. cit., p.435.

posteriormente, adotarem as maneiras artísticas que bem lhe conviessem. O professor de modelo-vivo não fora o único a atentar para esse tipo de coisa. O testemunho de João Baptista da Costa à imprensa em 1925, então atuando como diretor da ENBA, possuía o mesmo sentido:

É um erro pensar-se que o academicismo impera, despótica e criminosamente, na Escola Nacional de Belas Artes. Aqui não se matam inspirações, não se degeneram sensibilidades, não se arruinam temperamentos. Na minha aula – e o mesmo se dá nas da maioria dos colegas – não obrigo meus alunos a pintar como eu. Procuro, com um pouco de psicologia, de observação, descobrir as tendências de cada um, deixando-os todos formarem a sua personalidade, individualizarem-se na arte. Nem todos veem o mundo e as coisas da mesma maneira... Naturalmente, no começo, é necessária certa disciplina, mas esta, longe de prejudicar, auxilia, educa.¹⁴⁶

Apesar do hiato entre o programa de Zeferino, de 1900, e a entrevista a Baptista, vinte e cinco anos depois, a ideia é exatamente a mesma: que os artistas preservem e explorem as individualidades após a educação da mão e do olhar.¹⁴⁷ Baptista da Costa, ao fim da entrevista, retoma a questão ao ser perguntado acerca de alguma tendência específica da arte brasileira. Mencionando o contexto artístico internacional como “uma fase inquieta, de anseios, rebeldias e revoluções”, onde tudo é transitório, como o Brasil poderia ter uma tendência estável? E em seguida, conclui: “A respeito da Escola, já salientei que a liberdade é ampla, o que se prova pela diversidade dos trabalhos exibidos nos últimos *salões*”.¹⁴⁸

É o exato desconforto com a diversidade das obras expostas nos Salões, bem como sua recepção por parte de Mattos, que nos atenta para a impossibilidade de julgar o crítico apenas pela chave explicativa da idealização da arte. Há também diferenças claras entre ele e a crítica de Bethencourt da Silva, por exemplo. É objetivo dessa dissertação, portanto, demonstrar essa insuficiência, levantando algumas conjecturas sobre o que o crítico apontaria como moderno na arte nacional e internacional. É bem verdade que Rodrigues propõe-se a explicar essa questão em sua tese, e em boa medida dialogaremos com ela ao longo dos próximos capítulos. Cabe aqui, portanto, esclarecer as razões que nos levam a retomar esse ponto, o que implica uma pequena síntese das conclusões do autor.

¹⁴⁶ A ORGANIZAÇÃO do ensino artístico superior no Brasil. *O Paiz*, Rio de Janeiro, ed.14792-3, 12 de abril de 1925.

¹⁴⁷ Isso parece ficar mais evidente a partir da leitura das entrevistas de Angyone Costa, em que diversos artistas afirmam sua liberdade artística diante das tendências modernas. Cf.: COSTA, J.A., op. cit.

¹⁴⁸ A ORGANIZAÇÃO, op. cit. Grifo do autor.

Concebendo o espaço para o moderno na crítica de Adalberto Mattos como uma “renovação dentro da tradição”¹⁴⁹, ou o que seria para o crítico a “sadia modernidade”¹⁵⁰, José Augusto Rodrigues sintetiza:

Podemos enumerar algumas mudanças “modernas” que foram aceitas por Adalberto Matos. Tomando como referência a pintura diretamente derivada do espírito da academia, uma síntese de neoclassicismo e romantismo, é possível relacionar entre as inovações *aspectos do simbolismo e do impressionismo*, praticados principalmente por Eliseu Visconti e Georgina de Albuquerque, além de outros artistas.¹⁵¹

Os elementos do Simbolismo e do Impressionismo são os dois pontos principais levantados por Rodrigues como o moderno em Adalberto Mattos. É isso que, em última instância, se apreende na leitura do texto. O autor pormenoriza esses dois aspectos ao longo da tese, que serão objetos de nossa atenção nos próximos capítulos. Apesar disso, lembramos que, segundo Rodrigues, todas essas premissas estariam submetidas à concepção primeira de arte como representação do Belo Ideal, além de uma correta construção técnica da obra, alicerçada no conhecimento sobre o desenho – tal como ensinado na ENBA.¹⁵²

Antes de apresentar os aspectos modernos na crítica de Mattos, Rodrigues propõe-se a estudar os pressupostos teóricos e os critérios plásticos do crítico. Tecendo sua argumentação, disserta sobre a teoria do Belo Ideal, estabelecendo relações entre o livro de David Sutter, já citado, e a crítica de Mattos, para em seguida apresentar a maneira como a boa obra de arte deveria estar alicerçada segundo o último, em termos de sua execução técnica. Assim, Rodrigues procede a um interessante levantamento dos termos utilizados pelo crítico ao longo da década de 20. Eles demonstram o vocabulário específico de que Mattos faz uso, ligado sobretudo à construção artística. Dentre os critérios mais frequentes, em um recorte de 21 textos da *Ilustração Brasileira*, Rodrigues seleciona oito com o número de ocorrências correspondentes. O resultado, que transcrevemos abaixo na tabela, aproximaria mais uma vez Mattos à tradição das Academias.

¹⁴⁹ RODRIGUES, op. cit., p.44.

¹⁵⁰ Ibidem, p.43.

¹⁵¹ Ibidem, p.58. Grifos nossos.

¹⁵² Ibidem, p.55-56.

Tabela 2: Principais critérios plásticos utilizados por Adalberto Mattos na crítica. In: RODRIGUES, José Augusto Fialho. *Natureza e temperamento: Adalberto Mattos e Fléxa Ribeiro – concepções de moderno no Rio de Janeiro na década de 1920*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2015, p.30 (Tese de Doutorado).

Crítérios	Ocorrências
Desenho	119
Cor	100
Composição	33
Perspectiva	18
Planos	18
Modelado (claro-escuro)	11
Anatomia	10
Proporção	5

O levantamento de Rodrigues é instigante e original em sua proposta. Ele permite pensar o quanto o vocabulário do crítico está ligado às preocupações intrínsecas da formação escolar. A importância do desenho, como se nota, pode ser unida a todos os demais critérios, com exceção da cor, para se afirmar a preponderância de uma construção artística que represente ou simule o real, através das conquistas técnicas de toda a História da Arte até então. A cor constitui-se como exceção por sua disputa histórica com o desenho no interior das Academias.¹⁵³ Ela pode ser aplicada a fins de aprimoramento da sensação do real, com cores verossímeis às encontradas na natureza e pinceladas lisas, que a escondem de si mesma, criando uma “perfeita ilusão”. Porém a cor também pode (e definitivamente foi) aplicada tendo em vista outros critérios, como a sensação de leveza e de irrealidade, a captação do momentâneo, a expressão da subjetividade, a afirmação da autorreferencialidade da pintura, etc. Para Mattos, a cor possui muitas dessas possibilidades, apesar de não rejeitar também a concepção primeira apresentada.

A análise quantitativa por si só, entretanto, não é suficiente para compreensão de seu pensamento, e observando isso Rodrigues expõe inúmeras críticas de Adalberto Mattos na imprensa, de maneira a dar real medida de como se constitui seu juízo, que prioriza os aspectos construtivos da arte.¹⁵⁴ O problema da análise empreendida, ao nosso ver, é que ao fazer o levantamento apenas dos critérios técnicos, não temos noção do quanto outros critérios possuem

¹⁵³ Ibidem, p.33.

¹⁵⁴ Ibidem, p.30-34.

relevância e espaço na crítica de Mattos. Evidentemente, Rodrigues propõe-se, nesse momento, a analisar apenas aqueles aspectos, e por isso deixa de lado outrem, mas ainda assim seria interessante se, conjugado a eles, tivessem sido também contabilizadas as referências ao Belo Ideal e a expressão individual na obra, por exemplo.

Comentando as qualidades da obra de Zeferino da Costa, advertimos o leitor sobre o quanto o sentido da emoção na arte, segundo o nosso crítico, poderia ser diverso. Ele não parece se ajustar completamente aos fundamentos da teoria neoclássica, que entende a operação artística como uma função objetiva do artista captando o mundo real, mas possui certas conotações românticas, dada a relevância das individualidades dos artistas nas obras. Citamos, como exemplos no panorama internacional, Turner e Constable, dois importantes pintores paisagistas britânicos cujos legados para a História da Arte europeia são incontestes. Suas telas, que encarnariam muito de suas próprias emoções no momento, serviriam de inspiração a correntes posteriores da pintura, como a Escola de Barbizon e o Impressionismo.¹⁵⁵ Porém, a motivação desses pintores, empenhados em permitir que suas individualidades permeassem as obras, espalhou-se de maneira muito mais ampla nas artes plásticas, tornando-se importantes fundamentos para a crítica de arte no último quartel do século XIX. As noções de temperamento, individualidade, originalidade, honestidade e sinceridade nas obras, todas completamente entrelaçadas, começam a surgir no vocabulário da crítica como qualidades positivas e modernas, em oposição a uma arte “falsa e convencional”, conforme nos explica Camila Dazzi.¹⁵⁶ O temperamento do artista, de maneira geral, é como certa dose de individualidade observada na obra, o que não significa que ela se encontra livre dos conhecimentos técnicos do passado, mas ainda muito calcada neles. Dentre os casos notáveis de artistas reconhecidos e exaltados pela crítica por suas individualidades originais, encontram-se Courbet (1819-1877) e Manet (1832-1883), dois nomes fundamentais para as vanguardas históricas.¹⁵⁷ Aliás, ousamos dizer que em boa medida o encorajamento dos temperamentos individuais nas obras foi um dos catalisadores das vanguardas europeias no entresséculos.¹⁵⁸

¹⁵⁵ A propósito desse tema, cf.: AMORY, Dita. The Barbizon School: French Painters of Nature. *Heilbrunn Timeline of Art History*. New York: The Metropolitan Museum of Art, março de 2007; SERULLAZ, Maurice. *O impressionismo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1989, p.20-21.

¹⁵⁶ DAZZI, op. cit., 2011, p.52.

¹⁵⁷ Cf.: ZOLA, Émile. *A batalha do impressionismo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989 (Oficina das Artes). Ver também REWALD, John. *História do impressionismo*. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora, 1991, p.113.

¹⁵⁸ Reflexão que parte em boa medida do trabalho de Blake e Frascina acerca das relações entre capitalismo, mercado e normalização da arte. Cf.: BLAKE, FRASCINA, op. cit., p.65-67.

Todas essas discussões foram muito veiculadas por escritores como Camillo Boito (1836-1914) e Émile Zola (1840-1902) – autor da célebre frase “uma obra de arte é um pedaço da criação visto através de um temperamento” –, e alcançaram o Brasil no ocaso do século XIX, se manifestando nos textos de críticos como Gonzaga Duque e Oscar Guanabario (1851-1937).¹⁵⁹ Contudo, poderíamos dizer ainda mais: a noção de temperamento proposta por Zola não permaneceria apenas entre os críticos de arte, mas logo alcançaria também a própria Escola Nacional de Belas Artes. É o que também denuncia uma fotografia do concurso de fim do ano de 1912 da instituição, encontrada no álbum do crítico de arte Nogueira da Silva [Figura 1]. No alto da sala, a frase como que lembra os alunos da essência daquilo que deveriam fazer, e se coaduna muitíssimo bem com as declarações já aqui citadas de Zeferino e Baptista da Costa sobre o respeito às maneiras individuais dos estudantes.

Nos anos 20, é a vez de Adalberto Mattos utilizar essas noções, e conforme apontamos anteriormente, ele muito o faz. Ao longo dos capítulos seguintes, ofereceremos ao leitor diversas chances de demonstrar isso. Por ora, no entanto, vale adiantar um exemplo, retirado de uma crítica de Mattos de 1924 em que comenta a obra do escultor português Teixeira Lopes (1866-1942):

O artista sabe emprestar claramente à sua arte os componentes precisos para que ela seja realmente o que já disse um ilustre mestre da crítica: “Um espelho onde a sua alma se reflete”.¹⁶⁰

Infelizmente desconhecemos quem seja o “ilustre mestre da crítica” citado. Mas é visível o quanto a sua frase nos recorda aquilo que já foi falado sobre Turner e Constable. Ou ainda mais de Jean-Baptiste Camille Corot (1796-1875), pintor paisagista geralmente associado ao realismo francês e próximo dos pintores da Escola de Barbizon, aqui citado a partir de John Rewald:

Segundo seu amigo Théophile Silvestre, Corot sempre “aconselhava seus alunos a só escolherem temas que se harmonizassem com suas impressões pessoais, levando-se em conta que a alma de cada pessoa é um espelho no qual a natureza se reflete de um jeito específico”.¹⁶¹

Quando Mattos e Corot sugerem relação direta entre a emoção do artista diante da natureza e sua obra, através da metáfora do espelho, a construção artística escapa inevitavelmente de uma simples e correta compreensão ideal ou racional do natural e parte para uma compreensão subjetiva do mundo real, a exemplo do que pregava Zola, que também dizia:

¹⁵⁹ DAZZI, op. cit., p.52-53.

¹⁶⁰ MATTOS, op.cit, *RIB*, julho de 1924.

¹⁶¹ REWALD, op. cit., p.87.

“[...] a arte é a livre expressão de um coração e de uma inteligência, e ela é tão maior quanto mais pessoal”.¹⁶² É claro que, para Mattos, há limites para essa individualidade. De toda a forma, já nos parece suficiente o quanto o nosso crítico está a par desses modernos critérios artísticos. É justamente por isso que na contagem de Rodrigues sentimos falta de critérios outros que não os da técnica em si, pois não temos ideia do que, efetivamente, é mais importante ou destacado na crítica de Mattos: estética, técnica, temática, subjetividade?¹⁶³

É plausível que, para Rodrigues, considerar a expressão individual do artista na obra dissociada à estética neoclássica não fosse possível. Ao menos é o que parece quando a aborda em suas explicações sobre a concepção de arte de Mattos. Em diversos momentos, o autor toca na questão do sentimento do artista e de seu temperamento, porém sempre como parte natural da criação artística, e como um momento inerente à teoria do Belo Ideal. Do contrário, e eis nossa principal discordância em relação à tese, o espaço do indivíduo-artista no neoclássico é mínimo. Os principais escritos que o teorizam não valorizam a questão emotiva, apenas a construção racional das obras (e em alguns casos alguma intervenção divina).¹⁶⁴ Em certa passagem, por exemplo, explicando o pensamento de David Sutter, Rodrigues afirma:

Torna-se a natureza, portanto, um recurso superior a que o artista recorre, por meio do estudo dos seus segredos, podendo assim ter um vislumbre da beleza perfeita. Esta intuição lhe permite formar na mente, *filtrada através do seu temperamento e da imaginação*, uma ideia, a qual lhe servirá de modelo para criar a sua obra. É nesse sentido que se deve entender o conceito de imitação próprio do neoclássicismo que inspirou o ensino de arte no Brasil. O artista copia essa ideia ou modelo que lhe foi possível formar na mente a partir da contemplação e do estudo da natureza, a qual, sendo infinita nas suas manifestações, remete sempre à beleza divina, eterna e imutável.¹⁶⁵

Até onde pudemos observar, David Sutter não faz nenhuma referência nesse processo ao temperamento do artista – ao menos não da forma que utilizam críticos como Émile Zola. Em *Philosophie des Beaux Arts...*, o autor por vezes se estabelece contrariamente ao ideal romântico e sua liberdade de expressão. Sutter julga que um dos erros de sua época seria

¹⁶² ZOLA, Émile. *Mes haines: causeries littéraires et artistiques*. Paris: Achille Faure, Libraire-Éditeur, 1866, p.26. Tradução nossa. No original: “[...] l'art est la libre expression d'un coeur et d'une intelligence, et qu'il est d'autant plus grand qu'il est plus personnel.”

¹⁶³ A análise quantitativa também ganharia muito potencial se tivesse sido dividido por anos, para que pudéssemos ter certa ideia se a preferência por determinados critérios se modificou ao longo do tempo. Rodrigues aborda, frisamos, todas essas questões ao longo do espaço dedicado a Adalberto Mattos, porém se estivessem presentes no levantamento, em nossa opinião, acrescentaria suas possibilidades explicativas. Apesar das críticas e sugestões à análise de Rodrigues, não caminharemos tentando suprir essas sendas, o que eventualmente poderia ser levado à cabo em futuras pesquisas.

¹⁶⁴ Estudamos os casos dos escritos de BELLORI, op. cit.; REYNOLDS, Joshua. *Sir Joshua Reynolds' discourses: edited, with na introduction, by Helen Zimmern*. Londres: Walter Scott, 1887; SUTTER, op. cit., e, como intérprete dessas teorias, o próprio PANOFSKY, op.cit.

¹⁶⁵ RODRIGUES, op. cit., p.25. Grifos nossos.

acreditar que sentimento e imaginação bastariam para a criação artística.¹⁶⁶ “A razão, o sentimento e a regra são três termos necessariamente acorrentados, que compõem a fórmula das belas-artes”, diz o autor, mas a função dos dois primeiros é apenas a manutenção da unidade da obra.¹⁶⁷ Mais à frente, propondo-se a resolver a querela secular entre clássicos e românticos da História da Arte, Sutter afirma:

Essa querela entre razão ou regra e o sentimento deve ser resolvida de uma vez por todas; não tememos afirmar que *uma pintura sem alma e sem calor peca pela ausência de regras*. As leis da harmonia, da composição, do contraste das cores, da boa disposição das sombras e das luzes, a atitude e expressão das figuras não foram observadas; e, para conhecer todas essas regras, é preciso não somente o sentimento, mas o gênio.¹⁶⁸

Logo, a emoção na obra artística ideal de David Sutter surge do cumprimento das regras, que podem ser atestadas pela razão, pelo gênio e pelo sentimento, ou, em outras palavras, pelo gosto.¹⁶⁹

Conclui-se dessa breve digressão sobre o pensamento de Sutter que, em sua tese, Rodrigues toma as referências de Mattos sobre o “temperamento” como o que Sutter denomina de “sentimento”, gerando certa confusão de sentido.¹⁷⁰ Contudo, como já argumentamos, a questão do temperamento não se trata de um processo tipicamente “clássico”, mas de um critério altamente moderno, presente na crítica de Mattos. Apesar disso, o problema que vemos na tese está menos na síntese do pensamento do crítico do que em sua consideração sobre o que há de moderno nele. Concordamos totalmente com Rodrigues sobre o processo de criação

¹⁶⁶ SUTTER, op. cit., p.63.

¹⁶⁷ Ibidem. Tradução nossa. No original: “La raison, le sentiment et la règle sont trois termes nécessairement enchaînés, qui composent la formule des beaux-arts”.

¹⁶⁸ Ibidem, p.110. Tradução nossa, grifos nossos. No original: “Cette querelle entre le raisonnement ou la règle et le sentiment doit être tranchée une fois pour toutes; nous ne craignons pas d’affirmer qu’une peinture sans âme et sans chaleur pèche par l’absence des règles. Les lois de l’harmonie, de la composition, du contraste des couleurs, de la bonne disposition des ombres et des lumières, l’attitude et l’expression des figures, n’y ont pas été observées; et, pour connaître toutes ces règles, il faut non-seulement du sentiment, mais du génie”.

¹⁶⁹ Sutter conceitua o gosto como um sentimento que calcula se o Belo Ideal foi bem realizado: “Voici une définition du goût toute moderne, et peut-être la plus exacte: Le goût est le sentiment de l’ordre, de la mesure, dans le beau idéal. Le goût est donc un sentiment qui nous avertit si la belle nature est bien ou mal imitée [...]”. Cf.: SUTTER, op. cit., p.110.

¹⁷⁰ Possivelmente, nos escritos que versam sobre o Belo Ideal, o que mais se aproxima da noção moderna de temperamento é o estilo. Conforme Sutter, o estilo representa o indivíduo na obra, é justamente aquilo que faz o olhar treinado a distinguir determinados artistas dentre mil. No entanto, mesmo aqui há uma ressalva: o estilo deve convir com o assunto a ser representado. Aqui, ele também não é livre. Cf.: SUTTER, op. cit., p.189-191. Sobre outras acepções de estilo, cf.: PEREIRA, Sonia Gomes. As tipologias da tradição clássica e a pintura brasileira do século XIX. *Anais do XXVI Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*. Belo Horizonte: Comitê Brasileiro de História da Arte; C/Arte, 2007, p. 530-545.

artística para Mattos, relacionando o trabalho do artista analogamente ao trabalho de Deus na natureza e, por consequência, incorrendo na arte como criadora do Belo. A observação do mundo sensível é o ponto inicial para o artista, segundo Mattos. A partir daí:

Sendo a postura básica a *sinceridade* frente ao modelo, para que haja a eclosão da *emoção ou sentimento interno*, o artista, assim movido e sintonizado, está em condições de, *como indivíduo único e diferente*, proceder a uma espécie de alquimia interior em que, *através do filtro da sua personalidade*, o sentimento frente ao modelo é transformado em imagens de beleza; a imitação, através da reprodução seletiva do essencial do modelo, *conformada pela personalidade sentimental do artista*, se manifesta em formas e cores na obra de arte. O sucesso dessa empreitada depende, assim, do nível de evolução alcançado pelo artista como ser ético, racional e estético, aliado ao indispensável domínio técnico dos seus meios de expressão.¹⁷¹

Como se vê, temos nessa passagem brilhante várias referências de Rodrigues à forma como Adalberto Mattos percebe o temperamento dos artistas em ação na criação das obras. Justo por notar o quanto o sentimento individual tem importância aqui, o autor compreende o recurso do crítico a termos como sinceridade, honestidade e emotividade para julgar as obras, do qual poderíamos acrescentar ainda outro excerto: “A originalidade da obra reflete a personalidade única, singular, do artista, que por meio da sua honestidade de sentimento é capaz de traduzir a sua vivência única e pessoal da beleza”.¹⁷² Surpreendemo-nos, nesse sentido, em como o autor

¹⁷¹ Reproduzimos abaixo a passagem completa em que Rodrigues procede à concepção da obra de arte por Mattos, em que a citação se inclui: “A sua concepção de arte, como vimos, está estritamente ligada à ideia de beleza. Não encontramos nos seus escritos nenhuma referência à possibilidade de serem objetos da arte, o feio, o ridículo, o grotesco, o doentio, o monstruoso. A arte deve se remeter a uma beleza absoluta, transcendente, e o artista deve seguir um programa que equivale a um projeto de vida, para poder se aproximar o mais possível dessa beleza ideal. Este trabalho equivale a uma ascensão em direção a um ideal de verdade, de bondade e de beleza, que só se completa, obviamente, num outro plano, o da existência espiritual. A realidade, sendo criação de Deus, traz embutidas as leis que regem o universo, e o homem, criatura excepcional, pelo seu espírito, deve perscrutar a intimidade da realidade e o seu próprio mundo interior para encontrar, pela ativação da sua sensibilidade estética, pelo incremento da sua racionalidade e pela assunção da correta postura moral, a harmonia que preside o funcionamento do universo. Como centelha divina e cocriador, o artista deve se inspirar na contemplação da obra divina imediatamente acessível aos sentidos e, por meio de uma abertura empática, experimentar dentro de si as repercussões da vida da natureza, objetivo tanto mais alcançado quanto mais o artista se empenha no seu burilamento pessoal e no domínio das regras eternas da arte já formuladas pelos mestres do passado - remontando aí até à antiguidade clássica e a toda a herança da arte ocidental. Nesse contexto não é possível a aceitação de uma arte não sincera, ou seja, uma arte que não tenha nascido de um sentimento interno legítimo frente ao espetáculo da natureza, de uma emoção real diante do drama concreto da vida dos seres e do universo. A natureza, com a sua variedade de seres, de formas, de cores de movimentos, de ritmos, de momentos sempre ricos e variados, fornece o mais valioso repertório de temas e motivos para o artista que sabe interpretá-la. Sendo a postura básica a sinceridade frente ao modelo, para que haja a eclosão da emoção ou sentimento interno, o artista, assim movido e sintonizado, está em condições de, como indivíduo único e diferente, proceder a uma espécie de alquimia interior em que, através do filtro da sua personalidade, o sentimento frente ao modelo é transformado em imagens de beleza; a imitação, através da reprodução seletiva do essencial do modelo, conformada pela personalidade sentimental do artista, se manifesta em formas e cores na obra de arte. O sucesso dessa empreitada depende, assim, do nível de evolução alcançado pelo artista como ser ético, racional e estético, aliado ao indispensável domínio técnico dos seus meios de expressão. A natureza é a grande mestra, inspiradora e guia. A “alma bem formada” pode encontrar na sua contemplação todo o estímulo necessário para compreender a totalidade da vida bem como o alimento espiritual necessário à sua marcha rumo à perfeição”. Cf.: RODRIGUES, op. cit., p.55-56. Grifos nossos.

¹⁷² Ibidem, p.56.

possa ter sintetizado tão bem o processo artístico segundo Adalberto Mattos, mas não concebido a presença do temperamento como um fator moderno de sua crítica. Ao longo dos próximos capítulos o leitor terá contato com vários casos da crítica de Mattos, ocasião em que a importância do temperamento ficará evidente.

Capítulo 2: Das obras I - Natureza-morta e paisagem

2.1. Rudimentos para uma antítese

No capítulo anterior tivemos como objetivo principal comparar os textos de dois importantes mestres de Adalberto Mattos – Bethencourt da Silva e Zeferino da Costa – à sua própria crítica, a fim de refletir sobre a formação inicial e institucional de nosso crítico, também artista. Percebemos que Mattos louva a memória dos dois com afinco, e em boa medida compartilha de seus ideais, vinculados a noções próprias do Neoclassicismo. Se por um lado essa doutrina fundou a nossa Academia Imperial de Belas Artes, desde seu início acentuações românticas dialogaram em seu seio, e já no entresséculos, com as reformas que criaram a Escola Nacional de Belas Artes, encontramos também certas conotações “realistas”, de inspiração zolista, entre seus professores e alunos, incentivando o desenvolvimento de maneiras individuais após o aprendizado básico. Ao fim do capítulo, argumentamos sobre a importância que essas conotações, sobretudo ligadas à ideia de temperamento, conceito moderno e fundamental para a crítica francesa no último quartel do século XIX, estão presentes na crítica de Adalberto Mattos. Distanciamos-nos, nesse sentido, da posição de José Augusto Fialho Rodrigues em sua tese, onde compreende o temperamento como parte integrante da estética neoclássica.

A premissa central que será desenvolvida daqui em diante reside em um contraponto à relação pacífica entre temperamento do artista e alcance da Beleza Ideal através das regras acadêmicas, descrita por Rodrigues. Ao nosso ver, a especificidade da crítica de Adalberto Mattos (e ao menos de uma fração da crítica de arte produzida no período) estaria na *tensão* entre esses dois polos, em gênese opostos. Afinal, a rigor a expressão do temperamento vai de encontro ao ideal, porque representa o específico, ao contrário da estética neoclássica, que ao buscar a essência das coisas tende às generalizações. Será essa chave de leitura que procuraremos ao longo dos capítulos demonstrar, privilegiando o contato direto com fartas obras criticadas, ponto pouco executado por Rodrigues.¹⁷³

Delineamos o conceito de temperamento, mesmo que minimamente, amparados pela tese de Camila Dazzi. Para o desenvolvimento dos próximos capítulos, continuaremos em diálogo com a autora, notadamente com o capítulo de abertura de sua tese, denominado *O*

¹⁷³ Encontramos análises mais detidas apenas sobre alguns quadros de Eliseu Visconti, ao fim do capítulo sobre Mattos. Cf.: RODRIGUES, op. cit., p.48-49, p.60-61.

moderno ao final do século XIX. Nele, Dazzi delimita o período de 1884 a 1894 (da última Exposição Geral de Belas Artes da AIBA até a primeira Exposição organizada pela ENBA) como recorte cronológico para análise das características dos artistas considerados modernos pela imprensa e por seus pares no Rio de Janeiro. Seu intuito parte da necessidade de refletir sobre como o conceito de modernidade fora utilizado por aqueles que implementaram a Reforma de 1890, inauguradora da Escola Nacional de Belas Artes. Nesse sentido, seu trabalho faz coro a estudos anteriores, tais quais os de Ana Maria Tavares Cavalcanti.¹⁷⁴

Ainda no início do capítulo, Dazzi adianta aquilo que, ao longo do texto, esmiúça a partir das críticas de época:

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

- Ser capaz de romper com padrões então considerados acadêmicos, se desvencilhando da convenção;
- Pautar-se por suas impressões e sensações;
- Ser original e capaz de deixar transparecer em suas obras a sua personalidade, a sua individualidade e o seu temperamento;
- Ser capaz de realizar todos os gêneros de pintura/escultura, ou seja, ausência de especialidades;
- Ser apto para transmitir o que é característico da natureza, sobretudo suas cores, assim como transmitir suas próprias emoções diante da natureza;
- Ser um dândi, que estabelece vínculos com a poética do urbano, da moda e do que é passageiro;
- Ser um pintor atlético, errante, livre.¹⁷⁵

Meditando acerca das características enunciadas pela autora, gostaríamos de propor sua reunião em duas categorias. A primeira diz respeito mais especificamente às obras do artista, ou melhor, aos seus processos de feitura, e incluem os cinco primeiros pontos de Dazzi. O rompimento com a convenção, que poderia ser lido como “com o ensino acadêmico”; a impregnação da subjetividade na construção da obra, através do desvelamento das impressões e sensações, do temperamento do artista e de um tratamento original; além da interpretação da “cor local” da natureza e da ausência de especialidades, denotam características que incidem, em última instância, mais na obra que no artista, perfazendo certo *modus operandi* do mesmo. A segunda, por sua vez, que contempla os dois últimos pontos da mencionada tese, refere-se sobretudo ao artista e à manipulação de sua própria imagem. Ser um dândi ou um pintor atlético são características que se conjugam a um *modus vivendi* do artista, elas existem para além das próprias obras.

¹⁷⁴ Cf: CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. *O Conceito de Modernidade e a Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro*. UFRJ: Bolsa recém-doutor CNPq, 2001; Idem. *Pintura de paisagem, modernidade e o meio artístico carioca no final do século XIX: Reflexões sobre Antônio Parreiras (1860-1937), Baptista da Costa (1865-1926) e Eliseu Visconti (1866-1944)*. UFRJ: Relatório Final para Solicitação de Renovação de Bolsa de Fixação de Pesquisador – FAPERJ, 2003.

¹⁷⁵ DAZZI, op.cit., 2011, p.31.

É possível constatar semelhanças marcantes entre aquilo que Dazzi estabelece em sua tese para os fins do XIX com a crítica de arte do início do XX, sobretudo de Adalberto Mattos. Por essa razão, o leitor perceberá ao longo do texto o quanto faremos menção às características estruturadas pela historiadora da arte. Ao longo deste trabalho nos deteremos no primeiro *modus*, uma vez que analisaremos diretamente as obras de arte criticadas por Mattos.¹⁷⁶ Cabe salientar que é evidente que imagem e operação do artista, em alguns aspectos, são parte da mesma coisa, o que poderia fragilizar as categorias que estabelecemos. Decerto é possível algumas inversões, como pensar que romper com a convenção é uma característica muito própria de uma postura ou personalidade do artista (*modus vivendi*), assim como seria possível cobrar o quanto uma obra não carrega certas escolhas típicas de um pintor atlético ou dândi (*modus operandi*). Pensamo-las, todavia, de maneira flexível, carregada de intersecções, e compreendemos que, ao fim e ao cabo, todas as características pontuadas por Dazzi acabam por incidir de alguma forma em uma atitude específica dos artistas, uma postura particular no interior do campo artístico. Tal divisão aqui se dará, portanto, mais como uma forma de facilitar as análises que virão a seguir do que propriamente qualquer reflexão explicativa, para as quais deve-se certamente retornar a autora.

Para a elaboração deste capítulo e do seguinte, tomamos como fontes primárias todas as críticas de arte de Adalberto Mattos utilizadas por Rodrigues em sua tese, bem como todos os escritos assinados pelo crítico ou por seu pseudônimo, Ercole Cremona, que localizamos nas revistas *Ilustração Brasileira*, *O Malho* e *Para Todos* entre os anos de 1920 e 1928 – período de sua atividade corrente como jornalista – em que aborda especificamente obras ou exposições de artistas nacionais e estrangeiros.¹⁷⁷ Evidentemente, como seria impossível tratar de toda essa literatura em individual aqui, analisaremos os casos que nos parecem mais expressivos de sua crítica, mantendo sempre que possível o diálogo com a tese de Rodrigues e a bibliografia especializada sobre os artistas em questão. A fim de facilitar a argumentação, e tendo em vista as particularidades das obras criticadas, procederemos às análises agrupando-as a partir dos

¹⁷⁶ Os aspectos concernentes ao segundo *modus* serão tratados em pesquisas futuras.

¹⁷⁷ Há duas exceções. A primeira é referente à reportagem da edição nº35 de julho de 1923 da revista *Ilustração Brasileira*, intitulada *Movimento artístico: Exposição Edgard Parreiras*. Apesar de não possuir assinatura, a crítica em questão é sem dúvidas de Adalberto Mattos, uma vez que faz referência a outra reportagem afirmando ser também de sua autoria, esta devidamente assinada por seu pseudônimo em *O Malho*, nº1076, de 28 de abril de 1923. A segunda refere-se à reportagem da seção *As nossas trichromias*, nº46 de junho de 1923 na *RIB*. A seção não possuía autoria, mas foi iniciada por Mattos e, na crítica específica, possui um estilo inegavelmente pertencente ao autor. Vale destacar também que ao longo do levantamento de fontes, encontramos outras reportagens nos ditos periódicos que, apesar de tratarem em muitos casos sobre Belas Artes, não continham assinatura. Optamos por desconsiderar tais escritos da pesquisa a fim de assegurar um maior controle à mesma, a despeito de possivelmente serem de autoria de Adalberto Mattos. Por fim, vale frisar que ainda não consideramos que a produção de nosso crítico esteja integralmente levantada e esgotada.

gêneros da pintura: natureza-morta, paisagem, retrato e obras de composição (ou seja, com figura humana ambientada – nu, cotidiano, história, religião, mitologia). Sem dúvida, em meados do século XIX a tradicional hierarquia proposta por André Félibien (1619-1695)¹⁷⁸ já não é mais capaz de dar conta da produção dos artistas. Ela é uma hierarquia em colapso e que exige certa arbitrariedade dentre os critérios para sua classificação. Apesar disso, aproximar e comparar nus de pintores e datas diferentes, trabalhando com técnicas e temáticas distintas, igualmente comentados por Adalberto Mattos, nos parece a opção mais frutífera.¹⁷⁹

Ainda antes de prosseguirmos às obras, há um último ponto importante ao qual o leitor deve estar atento. De onde Adalberto Mattos fala? Como se insere no campo artístico de sua época? Com algumas ressalvas, a resposta parece se conformar àquilo que Ana Cavalcanti observara para o fim do século XIX:

Podemos destacar uma diferença entre as críticas enunciadas pelos professores da Academia e os textos de Gonzaga Duque e de outros críticos: a ênfase que os mestres davam ao desenho correto, e a ênfase dada pelos críticos à expressão dos sentimentos do pintor. [...]

A diferença que assinalo não significa que os críticos que escreviam nos jornais não fizessem o mesmo tipo de exigência. Simplesmente, a ênfase que a Academia dava a essa questão de correção no desenho era bem maior que a dos críticos.¹⁸⁰

A princípio, Adalberto Mattos assume ambas as posturas tanto por destacar o desenho e o temperamento como critérios importantes para a arte quanto por ser simultaneamente professor e crítico. Mesmo não sendo ele um docente da ENBA – Cavalcanti se referia àqueles da instituição oficial –, acreditamos que ainda assim Mattos se associa a este grupo. Ao longo da década de 20 ele ministrara aulas no Liceu de Artes e Ofícios e outras escolas onde decerto o domínio da técnica era crucial. E se Mattos também estava muito próximo da crítica de seu tempo, e mesmo de antepassados como Duque, quando enfatizava o sentimento e a individualidade das obras, há algo diverso nesse momento. Os tempos já são outros, e se desde o final do século anterior o temperamento vinha sendo promovido pela crítica, nos anos 20 ele já faz parte, em alguma medida, do vocabulário dos professores da ENBA.

¹⁷⁸ FÉLIBIEN, André. Préface. In: *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture, pendant l'année 1667*, Paris, F. Léonard, 1668.

¹⁷⁹ Na tese de Rodrigues, essa divisão é baseada a partir de um critério de modernidade que julgamos acabar caindo, em alguns casos, mais na subjetividade do autor e no seu conhecimento sobre a História da Arte que propriamente na opinião do crítico. Assim estabelece Rodrigues: “É possível distinguir entre esses pintores aqueles que fazem, segundo o crítico, uma boa arte mesmo dentro da tradição acadêmica, aqueles que fazem uma boa arte contemporânea, condizente com a época, e os que fazem uma arte de renovação, capaz de conduzir a uma arte genuinamente moderna e brasileira”. Cf.: RODRIGUES, op. cit., p.44.

¹⁸⁰ CAVALCANTI, op. cit., 2003, p.20-21.

Nesse sentido, voltando aos dois grupos estabelecidos por Cavalcanti, Mattos se aproxima mais do primeiro. Ele não é o único, é claro, em situação semelhante: Raul Pederneiras e Fléxa Ribeiro são outros nomes que atuariam como críticos e professores, assumindo posições bastante próximas. Adalberto Mattos não está em conflito com a Escola. Ele até deseja, e escreve em seus textos, algumas renovações no ensino, a fim de que se modernize, porém as obras produzidas em seu seio não estão em cheque por seu lápis. Sua crítica não se configura, conforme o leitor terá oportunidade de confirmar, como militante ou programática, mas muito próxima da tarefa de um professor: analisa o desenvolvimento de cada artista, faz os elogios e repreensões pertinentes, louva os melhores de seu tempo, estimulando os outros a seguirem seu caminho. Cada obra de arte é acima de tudo um problema: de forma e de conteúdo, que devem ser resolvidos a contento, mas com respeito às respectivas individualidades.

De certa forma, seu olhar é um olhar cúmplice, um olhar de alguém que também é artista, que sabe dos desafios a serem solucionados caso a caso. Logo, seus critérios e limites acabam por ser elásticos, flexíveis, e não muito rígidos como se esperaria no caso de uma crítica programática. Seu repertório sobre a História da Arte torna-se assim o lugar onde pode recorrer a fim de encontrar referências e similaridades em relação aos artistas que julga.

2.2. Objetos silenciosos

Há muito pouco a se dizer sobre as pinturas de naturezas-mortas, pois Mattos não lhes dá muita atenção. No gênero, não teria havido qualquer um capaz de fazer frente ao prestigiado Pedro Alexandrino Borges (1856-1942). No Salão de Belas Artes de 1922, conhecido também como Salão do Centenário, o artista paulista expôs três obras: *A copa* [Figura 2], *Tacho e marmelos* e *Cerejas e metais*. Conhecemos com certeza a primeira, que foi adquirida pela ENBA por dez mil réis, conforme Ruth Tarasantchi, conferindo-lhe a Grande Medalha de Ouro.¹⁸¹ Sobre o envio do pintor, Mattos afirma:

Pedro Alexandrino nos dá três telas de natureza morta, magistralmente pintadas, mas portadoras de uma *verdade flagrante*. Os metais brilham, espalham reflexos, as frutas são perfeitas de coloração, os cristais são tocados com uma felicidade inaudita; todos estes predicados formam um conjunto primoroso e único. Pedro Alexandrino é o nosso maior pintor de natureza morta, até hoje nenhum outro se lhe aproximou. Pedro Alexandrino é o especialista por excelência.¹⁸²

¹⁸¹ TARASANTCHI, Ruth Sprung. *Pedro Alexandrino*. São Paulo: Edusp, 1996, p.114.

¹⁸² CREMONA, op. cit., *RIB*, janeiro de 1923. Grifos nossos.

As observações de Adalberto Mattos prezam pelo enaltecimento do caráter real das representações, conforme expressada na “verdade flagrante”. O conceito é quimérico, sem dúvidas, em qualquer área do conhecimento, e também na forma como é utilizada nas artes. Nesse caso, para Mattos, inicialmente a verdade parece ser sinônimo de uma correta observação da natureza, o que implica em uma capacidade técnica construtiva – conforme vimos até aqui –, respeitando certos valores fundamentais, como o desenho, a perspectiva, o volume, a cor – “as frutas são perfeitas de coloração”. O procedimento é científico, racional, capaz de emular a realidade. Contudo, um olhar mais atento notará em certas obras de Alexandrino um certo “desleixo” pelos desenhos e contornos. Conforme Ruth Tarasantchi, especialista no pintor, “os detalhes se perdem na massa e chegam ao olho pelo conjunto da impressão verdadeira no tom da cor, e dos volumes dos efeitos de luz e sombra”.¹⁸³ Estes casos dão a entrever outro sentido de verdade que poderia estar presente nas palavras de Mattos.

Basta olharmos para algumas das obras de Pedro Alexandrino para sentirmos o prazer visual de suas frutas, legumes e alimentos de todos os tipos, viçosos e apetitosos, compostos com vidros e metais cheios de brilhos, transparências e reflexos fantásticos. O olho se deleita com a técnica admirável do pintor, mas também se surpreende com os imprevistos que quebram a ilusão da tridimensionalidade: há de fato tinta ali, pastosa às vezes, grossa e cintilante. Em *Ostras e cobres* [Figura 3], por exemplo, isso fica bem patente. Percebemos o esforço do pintor em traduzir os reflexos do metal com empastamentos dourados ou o tratamento “desleixado” com o fundo, em pinceladas ralas e em vários sentidos, apenas cobrindo a tela em tons acastanhados. O trabalho não deixa dúvidas: ali de fato está a mão do artista; ali está a denúncia de que se trata mesmo de um ser humano que produziu a magistral obra.

E como não aproximar esses gestos, traduzidos em pinceladas visíveis presentes nos planos de fundo, na toalha de mesa de *A Copa*, ou nos empastados representando o brilho do cobre, com os ímpetos do próprio artista, com sua individualidade, seu temperamento? Uma das possibilidades de se pensar a expressão do temperamento na tela implica na presença de aspectos técnicos particulares, o que compõe aquilo que denominamos *modus operandi* anteriormente. É o caso de Gonzaga Duque quando fala das obras do marinhista Giovanni Castagneto (1851-1900), explicado por Arthur Valle:

Nelas, a franqueza e a autenticidade da técnica são encaradas como reflexos do temperamento e da expressão pessoal do artista, fatores que atuavam, em certo [sic]

¹⁸³ TARASANTCHI, op. cit., 1996, p.49.

medida, como uma justificativa para que a sua obra “ferisse as regras de perspectiva, proporção e verossimilhança com o real” [...] ¹⁸⁴

Ou ainda quando o mesmo crítico fala sobre Henrique Bernardelli (1857-1936), pormenorizado por Dazzi, sugerindo que o artista de fato “veja diferente”, que “pinte o que sente” por “artifícios modernos”, e não apoiado nas convenções acadêmicas, entendida por ele como o desenho frio e a coloração precisa. ¹⁸⁵ A ideia é de que o temperamento do artista deve prevalecer na obra de arte como marca de sua individualidade ou estilo pessoal sobre a convenção. A franqueza de técnica que Valle menciona pode ser interpretada como a presença visível das pinceladas sobre o suporte, conforme também vemos nas telas de Alexandrino.

É claro que seria exagero atribuir a Pedro Alexandrino um temperamento profundamente original, moderno, antiacadêmico. Suas obras são exemplos do labor técnico, lento, construído no interior do atelier. Há ali a preocupação por não ferir as regras acadêmicas, ao contrário das marinhas de Castagneto. Contudo, em boa medida um dos caminhos da modernidade na pintura do século XIX se revela na pincelada aparente e nos valores cromáticos mais intensos: ambas características possíveis de se apreender nas obras de Pedro Alexandrino, sobretudo após o tempo em Paris com os mestres René-Louis Chrétien (1867-1942) e Antoine Vollon (1833-1900), conforme atenta Tarasantchi. ¹⁸⁶ Se comparamos as naturezas-mortas do paulista às de seus mestres estrangeiros, as composições de Chrétien se aproximam muitíssimo mais que as do outro. Contudo, não é possível desprezar as semelhanças palpáveis com Vollon [Figura 4], sobretudo quanto à fatura de suas telas; ele que, no fim do século XIX, se estabelecera como um grande mestre do gênero, denominado por Zola como um dos representantes do naturalismo. ¹⁸⁷ Assim sendo, nos parece que o conceito de verdade utilizado por Mattos também estabelece vínculos com a estética do crítico francês, compreendendo como verdadeiro não apenas a pintura que se assemelha ao mundo real, mas também que transmite a forma individual do artista de captar esse mundo.

Um bom contraponto às naturezas-mortas de Pedro Alexandrino são as obras de Auguste Petit (1844-1925), pintor francês estabelecido no Brasil e reiteradamente mencionado por Adalberto Mattos como o exemplo do pintor do passado. Em comentário ao Salão de

¹⁸⁴ VALLE, op. cit., 2007, p.220.

¹⁸⁵ DAZZI, op. cit., p.54.

¹⁸⁶ TARASANTCHI, op. cit., 1996, p.29.

¹⁸⁷ TABLER, Carol Forman. Antoine Vollon and His Smashing Pumpkin: On Media Hype and the Meanings of Still Life. *Nineteenth-Century Art Worldwide*, vol. 1, n°2, 2002, p.10.

Outono de 1926, que se apresentava como um salão moderno, com intuito de renovação das artes brasileiras, o crítico se via decepcionado, assim dizendo:

[...] quando entramos no vestibulo do Liceu julgávamos encontrar a nova luz, o espírito moderno que anda na boca do mundo avançado, porém... em vez da exuberância de uma expressão nova, desenhou-se aos nossos olhos a pobreza de um passado remoto; o fantasma de salões oficiais de um tempo que já passou, prenhe de naturezas-mortas; *daquelas mesmas naturezas-mortas que o falecido Augusto Petit introduziu no ambiente carioca...*¹⁸⁸

Aqui, o pobre Petit, já falecido, se torna o símbolo do que havia de ultrapassado na arte brasileira com suas naturezas-mortas. Comparando uma delas [Figura 5] com as pintadas por Alexandrino novamente, as diferenças saltam aos olhos: o paulista é um artista com muito mais recursos, capaz de tratar a gradação de cores e dos reflexos até em suas pequenas uvas com minúcia e delicadeza, criando dinamismo ao olhar que busca as mais bonitas dentre os cachos. Já os cajus de Petit, se bem que variados entre verdes, amarelos e vermelhos, são monótonos por si mesmos no que concerne ao colorido por seus tratamentos uniformes, sem variedade tonal. Eles são incapazes de gerar a mesma sensação gustativa que possuem as telas de Alexandrino, mais se assemelhando, pela textura das tintas, a pimentões. Cesto, folhas, frutos: tudo recebe o mesmo tratamento pelos pinceis de Petit. Por essas razões, a exemplo do que Gonzaga Duque considerava “passadista” (em contraposição à pintura moderna de Bernardelli), talvez Mattos também visse em Petit o estereótipo da pintura convencional, o que não desejava mais para a arte contemporânea.¹⁸⁹

Comparar um dos grandes mestres das naturezas-mortas no Brasil com Auguste Petit pode parecer cruel, mas na verdade é um bom exemplo para começar a penetrar na crítica de arte de Adalberto Mattos. As telas de Pedro Alexandrino nos ajudam a refletir de maneira simples alguns dos parâmetros principais da boa arte encarada por Mattos. O artista deve manejar bem a técnica de seu ofício se quer desconstruí-la em primazia da expressão de seu temperamento na obra, contudo não deve sobrepô-la a àquela. Em Pedro Alexandrino essa relação é bem sutil, mas em outros casos que apresentaremos adiante a tensão se torna mais complexa.

¹⁸⁸ MATTOS, Adalberto. O Salão de Outomno. *Para Todos*, Rio de Janeiro, ano VIII, nº380, 27 de março de 1926. Grifos nossos.

¹⁸⁹ A produção extensa de Auguste Petit também poderia ser outra razão pelo desprezo de Mattos. Em alguns textos o crítico se revela impaciente com os artistas estrangeiros motivados apenas por razões financeiras, para “fazer a América”, vendendo suas obras de qualidade duvidosa e prejudicando os artistas locais enquanto o público inexperiente tenderia a preferir os primeiros por alegada superioridade estrangeira. Mais sobre o assunto, cf.: RODRIGUES, op. cit., p.35-36.

Vale notar também o quanto o conceito de verdade, utilizado por Mattos para se referir às naturezas-mortas do paulista, é importante em sua crítica. Ele se apresenta nas paisagens, nos retratos e nas pinturas históricas como um critério fundamental. Aliás, Mattos diz-se movido por ela em sua estreia na *Ilustração Brasileira*, escrevendo sobre o Salão Oficial de 1920:

Usamos duramente da verdade, por ser ela a base da verdadeira ciência crítica, e, estribados em tal princípio, em absoluto poderíamos afirmar que o venerando mestre [Rodolfo Amoedo] seja um triunfador, pelas manifestações de Arte agora enviadas ao Salão, e consequentemente sujeitas ao julgamento imparcial da crítica. Um grande autor afirma que: a “crítica nasceu das boas obras, assim como a retórica e a eloquência”. Ora, assim sendo, torna-se mister repelir as que pela sua ruindade tentam ofuscar as merecedoras de encômios...¹⁹⁰

2.3. Pintura ao ar livre e verdade

Na segunda metade dos anos 20, temos na revista *Ilustração Brasileira* um novo crítico atuando nos assuntos das Belas Artes e dando continuação a certos aspectos da produção de Adalberto Mattos, como a coluna *Os nossos artistas e seus ateliers*.¹⁹¹ Trata-se de Tapajós Gomes, que escreverá, dentre outras, a *Entre artistas*. O formato dos inquéritos empreendido pelo crítico lembra as entrevistas de Angyone Costa, com perguntas e respostas, e versam sobre o passado dos artistas, a produção nacional e a relação com as vanguardas. Em 1926, Tapajós Gomes entrevista João Timotheo da Costa (1878-1932). Após perguntá-lo a respeito do futurismo, o pintor responde sobre a inevitável “evolução” da arte e a necessidade de ter admiração e respeito pelas obras do passado, mas não como modelos a serem seguidas no presente. E arremata:

A *Gioconda* de Da Vinci, p. exp., é o quadro mais célebre que se sabe. Entretanto, não é um quadro verdadeiro, porque representa uma reprodução de modelo de *atelier* com um fundo de ar livre. Hoje ninguém mais faz isso. *Ninguém mais usa do processo artificial, quando pode usar do real. O método verdadeiro é o que se aprende no próprio campo de ação, sem falsear a verdade: a figura, diante da figura, a paisagem, diante da paisagem. Só assim, o quadro pode embeber-se da verdadeira cor local, seja de um modelo em um atelier, seja de uma vista ao ar livre. Só por exceção admito a concepção pessoal ou a fantasia do artista.* Na confecção de um quadro histórico, p. exp. Colocado no local onde se passou o fato que pretende rememorar, o pintor nada poderá fazer se não tiver a liberdade de criar a cena, coadjuvado pelos conhecimentos históricos e por todos os demais elementos auxiliares de que puder dispor.¹⁹²

¹⁹⁰ Mattos se apoia na noção de verdade justamente depois de considerar ruim a produção recente de Rodolfo Amoedo e indicar que não é como outros críticos bondosos que teriam por obrigação julgar bem os “fantasmas da arte, mesmo quando eles têm o duvidoso valor do Sr. Augusto Petit”. Novamente, o francês é o bode expiatório. Cf.: MATTOS, op. cit., *RIB*, setembro de 1920. Grifo nosso.

¹⁹¹ Esta série de reportagens é utilizada por nós em: BRANCATO, op. cit., 2015. Esperamos também em trabalhos futuros dar continuidade a algumas das questões suscitadas por ela.

¹⁹² GOMES, Tapajós. *Entre artistas*. *RIB*, Rio de Janeiro, ano VII, nº70, junho de 1926. Grifos nossos.

João Timotheo nos coloca questões interessantes sobre o conceito de verdade na pintura. Para ele, só é verdadeiro aquilo que é pintado diante dos motivos, sem invenções do artista. Sua concepção, dessa forma, acaba se aproximando muitíssimo – mais uma vez – à de Baudelaire, quando sugere que os pintores se empenhem em pintar o presente, a moda de sua época, e não o passado.¹⁹³ Timotheo admite exceções onde a criatividade do artista poderia se manifestar, como nas pinturas históricas. Contudo a regra, se traduzíssemos em uma frase, seria simplesmente pintar o mundo diante do mundo. É claro que para ele, enquanto paisagista, só haveria, portanto, uma possibilidade para exercer sua pintura: ao ar livre.

Ao contrário do que muitas vezes se afirma, a pintura em *plein air*, ou a pintura ao ar livre, não era novidade no início do século XX no Rio de Janeiro. Como muito bem já demonstrou Ana Cavalcanti, esse tipo de procedimento fazia parte do ensino artístico desde o início da Academia. No fim do século XIX, com a Reforma de 1890 e a criação da ENBA, o que se acentuaria substancialmente seria a importância dada a originalidade dos artistas diante da paisagem. Como afirma a autora, “[...] o que o público e os críticos esperavam dos paisagistas, foi que não se limitassem a retratar o que viam na natureza, mas conseguissem transmitir sua própria emoção diante dela, e por conseguinte emocionar o público”.¹⁹⁴ Se aqui pudéssemos acrescentar, seria essa a diferença primordial que afastaria Georg Grimm (1846-1887), tradicionalmente relacionado à introdução da pintura em *plein air* no Brasil, dos novos pintores ao ar livre. Enquanto o pintor bávaro orientava que o paisagista deveria pintar exatamente o que vê, a nova geração de pintores – incluindo alguns de seus próprios alunos –, buscaria interpretar a paisagem que vê conforme os sentimentos individuais, ou, em outras palavras, filtrada por seus temperamentos.¹⁹⁵

É principalmente a partir da relação entre verdade da representação, pintura ao ar livre e temperamento que se desdobram na crítica os vocabulários sinceridade e honestidade, decerto por vezes com significações dúbias, mas muito presentes. Em suma, para Adalberto Mattos, que compartilha de todos esses pressupostos em sua crítica, e que muito os recorre para falar

¹⁹³ BAUDELAIRE, op. cit., p.35-36.

¹⁹⁴ Característica aproveitada por Dazzi em sua tese, para pensar os artistas modernos. V. CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. A pintura de paisagem ao ar livre e o anseio por modernidade no meio artístico carioca no final do século XIX. *Cadernos da Pós-Graduação do Instituto de Artes – Unicamp*, ano 6, v. 6, nº 1, 2002, p.28-34.

¹⁹⁵ A respeito da pintura “descritiva” de Grimm, a crítica de Gonzaga Duque é já clássica: “Jorge Grimm possui, inegavelmente, a qualidade de ver bem. Sabe olhar e sabe fazer. Mas entre o saber olhar e o saber sentir vai grande diferença. [...] apesar de ver, como poucos são capazes de verem, a forma e a cor das coisas, não sente a expressão da natureza; não tem o coração sensível aos diversos aspectos da paisagem em determinadas horas do dia, vistos através do seu temperamento, segundo o estado psíquico da sua impressionabilidade”. Cf.: DUQUE-ESTRADA, op. cit., 1995, p.195. Sobre o caso de alunos de Grimm que passam a interpretar a natureza de uma nova forma, v. CAVALCANTI, op. cit., 2003, p.25.

das paisagens, os conceitos são utilizados praticamente como sinônimos e possuem majoritariamente três significados, geralmente sobrepostos: 1) implica uma obra que contém as formas que o pintor observou ao contemplar o mundo real, ou seja, é representar o que vê, sem arranjos compositivos; 2) como obra que transmite as formas e sentimentos que o pintor sentiu ao contemplar o mundo real, ou seja, é representar o que sente¹⁹⁶; 3) como obra que não tem as deficiências técnicas do artista escondidas por processos *a priori* modernos, sobretudo os excessos de tinta sobre a tela, no caso da pintura (esta acepção um pouco mais utilizada pela noção de honestidade).¹⁹⁷

Observando as paisagens apreciadas por Mattos ao longo de suas críticas, os primeiros desafios se impõem. Afinal, como é possível que o crítico admire simultaneamente um quadro de Baptista da Costa, um de Antonio Parreiras (1860-1937) e outro de Eliseu Visconti (1866-1944), por exemplo? Ana Cavalcanti mais uma vez nos oferece elementos fundamentais para corroborar nossa questão. Em *Pintura de paisagem, modernidade e o meio artístico carioca no final do século XIX*, a autora analisa a trajetória artística justamente dos três pintores acima mencionados. A princípio, há semelhanças consistentes entre os três, que estudaram na Academia, tiveram contato com a pintura ao ar livre, viajaram à Europa e dedicaram boa parte de sua produção à paisagem. Contudo, as semelhanças acabam quando olhamos para as obras. Cada um buscou resolver a paisagem em suas telas de uma maneira diferente, a ponto de questionarmos se de fato tiveram mesmo uma formação com bases comuns. O que os guia é o desejo de originalidade, de afirmar uma linguagem pessoal que se dissocie da convenção artística (vinculada aos mestres do passado), compreendendo-se assim como pintores “modernos”, afirma a historiadora da arte.¹⁹⁸ A nós parece que, assim como os artistas buscavam se distinguir através de linguagens diferentes, a crítica de Adalberto Mattos também é orientada a partir desses princípios, julgando cada obra pela sinceridade que apresenta e pelo respeito às regras formais da arte.

¹⁹⁶ Os dois primeiros significados parecem se contrapor, mas isso não acontece. Essa aparente dualidade é encontrada inclusive na crítica de Zola, que pede aos pintores que pintem a partir do real (mesmo que depois finalizem no atelier), mas também possuam um estilo pictórico pessoal. Cf.: ZOLA, op. cit., 1989, p.12.

¹⁹⁷ Cf. DAZZI, 2011, p.52-53. Rodrigues explora melhor o terceiro significado: “Quando ocorre a falta de domínio técnico e a ela se alia a falta de sinceridade, o artista é levado a fazer uma arte que não foi ‘sentida’, onde sua emoção e individualidade não estão presentes. Neste caso o artista se deixa levar pelo oportunismo e pelo cabotinismo; procura seguir correntes que estão na moda, adota estilos que causam impacto por meio da novidade e do escândalo, e ainda lança mão de recursos fáceis, ‘malabarismos de pincel’, pirotecnia e maneirismos. Outra modalidade em que o artista denuncia a falta de sinceridade deriva do perfeito domínio técnico quando então o pintor começa a se repetir, levado por interesses pecuniários”. Cf.: RODRIGUES, op. cit., p.56. Adiante retomaremos a questão das “obras falsas”, em *Sobre impressões e manchas*.

¹⁹⁸ CAVALCANTI, op. cit., 2003.

O trabalho empreendido por Ana Cavalcanti também estabelece as bases essenciais para compreendermos mais uma questão: o novo estatuto da paisagem dentro da hierarquia dos gêneros pictóricos no fim do século XIX no Brasil. Se o gênero era considerado menor diante da pintura histórica, ele passa a assumir uma posição privilegiada de oposição à estética acadêmica.¹⁹⁹ Nesse sentido, a despeito do crescimento vertiginoso das paisagens nas Exposições, devemos observar o quanto Adalberto se encontra alinhado a esse debate, visto que elas ocupam bastante espaço em suas críticas. Por fim, trabalharemos ao longo deste capítulo com alguns entendimentos que Cavalcanti percebe para o gênero paisagístico no Brasil do século XIX. Ao nosso ver, eles permanecem em boa medida no início do século XX, ao menos na crítica de Mattos. São eles:

- 1) Paisagem = Brasil, identidade da Nação.
- 2) Paisagem = pureza, elevação espiritual. Opondo-se à cidade = artifício, engano, perdição.
- 3) Paisagem = retrato da alma do pintor, maneira de representar os dramas humanos.
- 4) Paisagem = luz, cor, autonomia da pintura.²⁰⁰

2.4. Uma trilogia gloriosa

Em 1922, Mattos escreve *Uma trilogia gloriosa* na revista *O Malho*. A reportagem é dedicada aos paisagistas brasileiros, e a introdução do crítico oferece um sinal interessante do quanto o gênero passou a ser abundante nos Salões, devido a certo “tropicalismo contagioso da natureza brasileira”. Entre os artistas que se dedicaram ao tema (alguns bem, outros nem tanto) haveria três que se avultaram enquanto verdadeiros mestres: João Baptista Pagani (1858-1890), Baptista da Costa e Antonio Parreiras. Os pintores, nas palavras de Mattos, formariam “as mais perfeitas individualidades profundamente características da paisagem brasileira; a trilogia gloriosa que os nossos pósteros continuarão a venerar”. O crítico sabia bem o quanto as obras dos artistas em questão se distinguiam, mas fez questão de explicar seu ponto de vista:

Nos artistas citados é fácil estabelecer o ponto de partida primordial para o estudo do assunto que abordamos; temperamentos radicalmente antagônicos, processos diversos e técnicos ainda mais diferentes, chegam todavia a um só e único resultado: interpretação precisa dos motivos abraçados.²⁰¹

O comentário de Adalberto Mattos não deixa de se aproximar muitíssimo às conclusões de Ana Cavalcanti, e por sinal a análise parte quase dos mesmos pintores. O reconhecimento

¹⁹⁹ Ibidem. Em boa medida, é a partir dos desfechos da pesquisa de Ana Cavalcanti que Camila Dazzi explora e constrói algumas das características do pintor moderno no entresséculos brasileiro (as que chamamos de *modus operandi*).

²⁰⁰ CAVALCANTI, op. cit., 2003, p.28.

²⁰¹ CREMONA, Ercole. Bellas Artes: Uma trilogia gloriosa. *O Malho*, Rio de Janeiro, ano XXI, nº1036, 22 de julho de 1922.

da qualidade das obras de Pagani, Baptista e Parreiras pelo crítico têm em comum uma interpretação da natureza brasileira considerada correta, a despeito de suas individualidades e fazeres artísticos divergentes. Após essas considerações, Mattos analisa detidamente os artistas e suas obras, a começar por Pagani. As qualidades do artista, que preferia a guache em suas obras, são exaltadas como as primordiais a um paisagista: “sentimento exato das massas”, “corte justo e toque seguro”.²⁰² Tais condições atestam sua habilidade técnica de construção das obras, mas também de tradução de impressões provindas da natureza, como fica mais claro logo em seguida:

Ruski [sic], no “Caráter das Coisas”, analisa as minúcias, as massas, os detalhes de cada árvore, de cada folha; em Baptista Pagani vamos encontrar os mesmos conceitos, perfeitamente identificados, as mesmas qualidades e a mesma preocupação. A sua obra, pelas mesmas razões, torna-se *expressão de verdade, espelho magnífico das nossas campinas, das nossas montanhas coloridas e quentes*. Intérprete perfeito dos motivos que se desdobram antes os seus olhos claros e a sua paleta, ele os foi fixando com segurança e guardando avaramente, *como se fizessem parte integrante da sua alma*, do seu “eu” de artista.²⁰³

No trecho acima, Mattos levanta vários pontos que interessam nossa análise. Em primeiro lugar, Pagani é descrito como um intérprete perfeito da paisagem, mas um intérprete que através do trabalho constante atinge uma habilidade tal que se confunde com a própria alma de artista, com sua individualidade. Em reportagem anterior, no início de 1922, dedicada inteiramente ao paisagista, o crítico se questiona por que nas telas de Pagani há junto ao sentimento de beleza o conforto, a perturbação e o deleite. E responde:

[...] é a verdade emotiva que prende sem artificios, sem ‘camouflages’ irritantes²⁰⁴; é a consciência transladada para o quadro pelo pincel e pela paleta brilhante do artista; é a honestidade calma espiritualizada, que realça o verdadeiro talento, a verdadeira produção, a interpretação ambiciosa de glória, dentro do sentimento verdadeiro das coisas belas.²⁰⁵

O prazer nas obras de Pagani estaria, portanto, na sinceridade do artista em transmitir a sua emoção a partir de um labor lento, espiritualizado, que parece estar intimamente associado ao desfrute que conforta mencionado pelo crítico, quase como causa e consequência um do outro.

Já a “expressão de verdade” presente na obra de Pagani segundo Mattos pode ser concebida da forma como apresentamos anteriormente – a partir do natural –, mas também ganha outras significações. Ela não insinua uma simples imitação da natureza, o que se confirma

²⁰² Ibidem.

²⁰³ Ibidem. Grifos nossos.

²⁰⁴ Menção às maneiras que Mattos consideraria inadequadas, falsas, insinceras dos artistas na produção das obras, conforme atentamos anteriormente nas acepções sobre os conceitos de honestidade e sinceridade.

²⁰⁵ CREMONA, Ercole. Bellas Artes: João Baptista Pagani. *O Malho*, Rio de Janeiro, ano XXI, nº1013, 11 de fevereiro de 1922.

pela citação a John Ruskin (1819-1900). Em *Modern Painters*, o crítico inglês afirma que a simples imitação do real é um tipo de fruição fraca, pois se propõe apenas à captação das formas materiais. Mais importante que isso seria encontrar a essência de cada objeto.²⁰⁶ Para isso, Ruskin analisa as minúcias, os detalhes da natureza, como afirma Mattos, para explicar a existência desse caráter nas coisas, uma parte interior à matéria, mas apreendida sobretudo a partir da conquista de suas formas – contorno e claro-escuro dos corpos.²⁰⁷ Ruskin confere, dessa forma, importância ímpar ao desenho bem construído, porém só àquele a serviço da captação da essência, única capaz de conduzir o pintor ao prazer da Verdade. Assim, para o crítico, é mais importante que o artista dê a uma árvore, por exemplo, “a aparência de energia e elasticidade dos seus galhos que é indicativo de crescimento e vida, do que qualquer característica da folha ou da textura do galho”.²⁰⁸ A sensação de verdade, em Ruskin, reside justamente na capacidade dos objetos transmitirem essas emoções e pensamentos, sendo por isso superior à imitação.²⁰⁹ Ao fazer referência ao crítico inglês, portanto, Mattos indica que a pintura de Pagani, sem dúvida bem construída, é capaz de transmitir essas ideias, possui verdades. Nesse caso, a captação adequada dos elementos da natureza é capaz de refletir uma essência da paisagem nacional, o “espelho magnífico das nossas campinas, das nossas montanhas coloridas e quentes”.

É importante aqui destacar que da “trilogia gloriosa” Pagani fora o único que decerto o crítico não conheceu devido a sua morte prematura, em 1890. Logo, ele parece encarnar o exemplo do bom paisagista do passado.²¹⁰ Nos dois artigos em que nosso crítico aborda o pintor, as referências a obras específicas pertenciam a colecionadores privados, e devido ao pouco conhecimento que se tem de sua produção ainda hoje, acreditamos que seja mais prudente evitar análises de imagens. Cabe enfatizar, no entanto, que o conceito de Ruskin sobre o “caráter das

²⁰⁶ RUSKIN, John. *Modern painters*. Londres: Smith, Elder and Co., 1848, vol.1, p.18-20. As questões a seguir desenvolvem-se especialmente nos capítulos IV e V da Parte I, Seção I, “Of ideas of imitation” e “Of ideas of truth”. Inicialmente, as informações sobre os escritos de Ruskin partiram de AMARAL, op. cit., p.31-32.

²⁰⁷ RUSKIN, op. cit., p.68-69.

²⁰⁸ *Ibidem*, p.71. Tradução nossa. No original: “In a tree, for instance, it is more important to give the appearance of energy and elasticity in the limbs which is indicative of growth and life, than any particular character of leaf, or texture of bough”.

²⁰⁹ *Ibidem*, p.20.

²¹⁰ Em outra reportagem, Mattos cita Pagani, incluindo comentários elogiosos à obra do artista e alguns detalhes biográficos. Além disso, Mattos revela possuir uma guache do artista em sua coleção. O fato é importante por duas razões: em primeiro lugar, para a lógica da análise, evidencia que o crítico realmente apreciava a obra do paisagista, visto ser raro (talvez único) esse tipo de comentário em seus escritos. Em segundo lugar, a existência de uma coleção sugere novas possibilidades de compreensão de sua crítica, que por falta de elementos consistentes não analisaremos, mas que faz com que Adalberto Mattos assuma um quarto papel (além de artista, professor e crítico, é também colecionador) movido por interesses específicos. Cf. MATTOS, Adalberto. As nossas galerias de pintura. *RIB*, Rio de Janeiro, ano II, nº8, abril de 1921.

coisas”, usado por Mattos, tem eco também em outras críticas, como na de Gonzaga Duque sobre Baptista da Costa em 1904²¹¹, a qual nosso crítico fará menção quando aborda o referido pintor em *Uma trilogia gloriosa*. Torna-se curioso pensar então o quanto a leitura de Duque poderia influenciar Mattos a se utilizar das mesmas referências em outros artistas, como Pagani.

Como dissemos, Baptista da Costa é apresentado por Mattos a partir de Gonzaga Duque, em crítica que exalta a psicologia do pintor e sua relação com a pintura. Concordando com as palavras do autor de *Contemporâneos*, nosso crítico comenta as qualidades do paisagista:

Baptista da Costa sabe interpretar como nenhum outro, *sabe identificar-se com a grande natureza e traduz integralmente um estado de alma*, uma emotividade perfeita que prende, encanta e seduz. Os princípios estéticos do mestre dos pitorescos rincões e das alamedas do Piabanha são resolvidos de forma encantadora.²¹²

As palavras do crítico não deixam dúvidas do que aprecia em Baptista da Costa: sua capacidade de traduzir estados de alma da natureza. Mas podemos ampliar a reflexão sobre Baptista da Costa porque Mattos confere a ele grande espaço em suas críticas ao longo de toda a década de 20. Vale a pena, portanto, observarmos as mudanças de opinião, confirmarmos seu juízo sobre as paisagens do artista e refletirmos sobre sua posição na arte brasileira.

Apesar do paisagista aparecer em 1922 como um dos maiores no gênero, Mattos vinha tecendo a ele duras críticas desde o início de sua carreira nas revistas da editora *O Malho*. O problema em Baptista da Costa era que seus assuntos cansavam, ver sempre as mesmas paisagens de Petrópolis nas exposições se tornava monótono. Suas telas vinham tornando-se “receitas”, o que só poderia sugerir um interesse comercial, algo reprovável, ainda mais para um artista de seu calibre.²¹³ Baptista da Costa deveria fazer o mesmo que Parreiras com sua obra *Sertanejas*: “[...] fazer a trouxa, e ir buscar dentro da nossa verdadeira natureza, nos nossos sertões virgens das maldades dos homens, as expressões da Arte que o seu talento é capaz de compreender e traduzir para a tela.”²¹⁴ Após 1922, contudo, não vemos mais menções à monotonia temática do pintor. Pelo contrário, Mattos chega a se justificar pelas repreensões a

²¹¹ “Para que um pintor chegue a ‘justeza do toque’ a ponto de não perder, com a ideia de acertar, o efeito geral do assunto, é preciso um contínuo, aturado, por vezes exaustivo exercício. É por isso que os três grandes mestres da paisagem, Huet, Rousseau e Corot (esse também João Baptista, Jean Baptiste Camille Corot) afirmaram, com o exemplo, a necessidade de viver no campo, de estar vigilante às modificações rápidas dos efeitos, de observar constantemente o aspecto da vegetação sob a direção da luz, de estudar conscienciosamente a forma própria, característica, indicativa de cada árvore, que é o *caráter das coisas* de que fala Ruskin”. Cf.: DUQUE-ESTRADA, Luiz Gonzaga. *Contemporâneos*. Rio de Janeiro: Tipografia Benedito de Souza, 1929, p.29.

²¹² CREMONA, op. cit., 22 de julho de 1922.

²¹³ Encontramos menções a monotonia temática de Baptista em pelo menos três ocasiões. Cf.: MATTOS, Adalberto. O Salão de Bellas Artes – pintura, gravura, escultura. *RIB*, Rio de Janeiro, ano I, nº1, setembro de 1920; Idem. O Salão de 1921. *RIB*, Rio de Janeiro, ano II, nº12, agosto de 1921; CREMONA, op. cit., 22 de julho de 1922. Confira também RODRIGUES, op. cit., p.38.

²¹⁴ MATTOS, op. cit., *RIB*, setembro de 1920.

Baptista²¹⁵ e passa a se alinhar com as posições consensuais da crítica, elogiando a intensidade e diversidade dos verdes de nossa vegetação, captados por uma “paleta que vive”, como diria Gonzaga Duque.²¹⁶ Mais uma vez vemos aqui a questão da “cor local brasileira” sendo apontada como um parâmetro importante para os pintores de paisagens, que acaba substituindo o desejo de investimento temático pelo interior do Brasil, passível de expressar uma essência brasileira, também ligada à ideia de identidade nacional.

Vejamos como essa mudança de opinião vai aparecendo efetivamente. No Salão do Centenário em 1922, comentado na *Ilustração Brasileira*, o paisagista é o primeiro a ser abordado por Adalberto Mattos. Assim são suas palavras:

Enviou ao salão um conjunto afinado de seis telas.
A todas elas, presidiu um critério altamente estético; *Sapucaieiras engalanadas*, *À beira do Açude*, *Remanso Itaipava* e *Dia de Ressaca* são verdadeiras maravilhas que nos falam uma linguagem estranha de beleza e nos mostram quanto a nossa terra é pujante de encantamentos. As paisagens de Baptista da Costa no atual Salão, mostram uma evolução e uma técnica cada vez mais aprimorada; a luz radiante é perfeita, as gamas são estudadas com justeza, são inconfundíveis; os diversos planos se sucedem sem recursos de “camouflages”, unicamente pelos seus valores rigorosamente exatos; as paisagens do pintor são dosadas com o critério da simplicidade, reproduzem a natureza com todos os fenômenos de luz e poesia.²¹⁷

Das obras citadas, conhecemos com segurança *Sapucaieiras engalanadas* [Figura 6], hoje no MNBA. A tela tem como protagonistas um grupo de sapucaias floridas que ocupam o centro de uma composição bastante simples. Ao fundo, o céu azul com nuvens descortina à esquerda um relevo montanhoso, enquanto a vegetação em nossa frente esconde, aqui e acolá, algumas construções. Estamos diante de uma roça, talvez não muito distante de alguma cidade. Não há presença humana, mas o artista anima a paisagem com animais, e acrescenta à direita um tortuoso caminho até a possível entrada da propriedade. As vacas pastam, não há muito vento, tudo encerra um absoluto silêncio, uma profunda calma propícia para a admiração das sapucaieiras. De fato, elas estão em uniforme de gala, pujantes com suas flores delicadas nas copas das árvores. Nosso olhar se demora entre elas e o bovino logo em primeiro plano, formando uma composição em triângulo invertido da qual os olhos não escapam. Uma luz de origem incerta incide sobre a vegetação, dosando o verde entre tons mais claros e escuros, e alcançando o amarelo em alguns pontos, especialmente por trás das árvores. A iluminação na

²¹⁵ O crítico fala sobre a questão no texto sobre o Salão de 1924: “Não há muito tempo combatemos com lealdade algumas obras do mestre, e fizemo-lo porque o julgávamos estacionário; felizmente, em tempo verificamos o nosso erro, constatamos a naturalidade do fenômeno diante do surto maravilhoso que nos revelou no Salão do Centenário.” Cf.: MATTOS, op. cit., *RIB*, agosto de 1924.

²¹⁶ DUQUE-ESTRADA, op. cit., 1929, p.27-32. Para fortuna crítica sobre o pintor, cf.: RUBENS, Carlos. *Vida e glória de Baptista da Costa*. Rio de Janeiro: Sociedade Brasileira de Belas Artes, 1947.

²¹⁷ CREMONA, op. cit., *RIB*, janeiro de 1923.

base da copa também oferece um refulgir especial, com certo ar espiritual, ou, para dizer como Mattos, “cheio de poesia”. A qualidade dessas folhas cheias de luz parece desafiar a própria florada rósea, mas também as acentua pela diferença cromática.

Toda a paisagem de Baptista da Costa, a princípio pretensamente fotográfica por seu rigor descritivo, é construída com pequenas pinceladas de tinta em sobreposição, bem evidentes quando observadas detidamente. O capim, as árvores e até a montanha são compostos dessa forma, criando um efeito de realidade admirável. Geralmente formadas por massas bastante finas de tinta, há casos de pequenos empastamentos, como no couro quente do dorso da vaca incidido pelo sol. Nas paisagens de Baptista, até mesmo a falta de tinta sobre a tela, ou seja, a presença da própria tela é capaz de criar luz, definindo os contornos das coisas, ponto passível de ser melhor observado em *Paisagem de Petrópolis* [Figura 7]. Na obra em questão, percebemos isso na fina divisória entre o caminho que percorre a senhora com guarda-sol e a criança e as margens gramadas do rio, mas também entre os tons de verdes, se assemelhando a pequenos pontos de vegetação salpicadas pelas luzes do sol.

Paisagem de Petrópolis não foi apresentada no Salão de 1922, contudo poderíamos dizer que se trata de uma obra bastante representativa da produção de Baptista da Costa. De fato, conforme Mattos advertia, o pintor representou a cidade de Petrópolis inúmeras vezes, em grande maioria a partir de composições que incluem o rio Piabanha dividindo a cidade. Nesta tela observamos a mesma poética presente em *Sapucaieiras engalanadas*. A paisagem é construída de forma a transmitir uma sensação de tranquilidade, e conforme aponta Ana Cavalcanti analisando obra semelhante do artista²¹⁸, exige uma fruição lenta:

Nosso olhar passeia pelas diferentes tonalidades de cor, descansa nas pequenas manchas claras das pedras no meio do rio e dos finos troncos brancos que sobressaem na massa de vegetação escura, até alcançar o cume do primeiro morro emoldurado pela copa das árvores que cobrem o outro lado da colina. O “triângulo” de céu que se vê ao alto nos faz retornar ao centro do quadro.

A paisagem de Batista da Costa, com sua simplicidade e solidez, parece ser um flagrante fotográfico da natureza. No entanto é cuidadosamente construída. O pintor busca as massas compactas e fechadas, o equilíbrio estável, o ritmo sereno, e para isso evita voluntariamente o reflexo do céu no rio e o rendado de galhos destacados sobre fundo claro (ao contrário de Parreiras).²¹⁹

A descrição de Cavalcanti poderia facilmente servir para *Paisagem de Petrópolis*, e certamente a muitas outras. É o fazer artístico de Baptista da Costa que assim procede, e que

²¹⁸ Trata-se da obra *Paisagem com rio*, 1915/16, óleo s/madeira, 55 x 30,5cm. Coleção Aldo Franco. Cf.: CAVALCANTI, op. cit., 2003, p.22.

²¹⁹ Ibidem, p.23-24.

acaba sendo sempre relacionado ao seu próprio temperamento, pensativo e calmo, pela crítica. Como a historiadora também observa, por trás do “flagrante fotográfico da natureza” há muita construção, além de simplificação das formas obtidas pelas pinceladas rápidas. Comparando um quadro de Baptista da Costa a outro de Georg Grimm – *Vista do Morro do Cavalão* [Figura 8], por exemplo – isso fica bem patente. Apesar dos dois trabalharem decerto muitas vezes *en plein air*, não é o caso no procedimento de nenhuma dessas obras, como podemos observar pela meticulosidade e tempo que elas decerto exigiram, típicas de ateliers.²²⁰ O esforço de ambos os artistas é de expressar uma natureza real, porém o estrangeiro empreende isso através da delineação de cada folhinha das árvores, enquanto a preocupação do segundo se encontra muito mais na impressão do conjunto, na fixação das cores das massas vegetais e em “exprimir o *plein air*”, como diria Dazzi, mais do que “fazer a pintura de fato *en plein air*”.²²¹

Por outro lado, todas essas considerações sugerem aproximações com o grupo de pintores franceses instalados na floresta de Fontainebleau em meados do século XIX, mais tarde conhecidos como membros da Escola de Barbizon. Evidentemente que as obras de Baptista da Costa parecem menos ousadas que a de alguns desses artistas, porém o trabalho partindo do real, mas não necessariamente finalizado ao ar livre, a preocupação com as pequenas pinceladas e massas de cores, sem desenho aparente, e as composições afastadas dos cânones clássicos sem dúvida são pontos de contato. Um bom exemplo que podemos estabelecer com as *Sapucaieiras engalanadas* de Baptista da Costa é a tela *Groupe de chênes, Apremont* [Figura 9], de Théodore Rousseau (1812-1867), presente na Exposição Universal de 1855, hoje no acervo do Museu do Louvre. Além da composição muito próxima, nesse caso com os carvalhos como motivos centrais, podemos notar quão semelhante é o tratamento da relva no primeiro plano, das folhagens nas extremidades dos carvalhos e da luz solar que penetra por trás deles, modificando suas cores; na simplificação dos bovinos e da pequena figura humana, bem como de toda a linha do horizonte, apenas esboçada com pequenas manchas.

Na história da arte brasileira, já temos em conta a importância da figura de Eliseu Visconti como um pintor eclético no entresséculos²²², incluindo narrativas, por vezes

²²⁰ O que não impede que seus esboços, como era costume, tenham sido realizados ao ar livre.

²²¹ Camila Dazzi apresenta a questão como um tópico importante para se pensar a modernidade no meio artístico do início do XX no Brasil. Ao mesmo tempo em que o atelier é “condenado” como o lugar do passado, da pintura convencional, e a natureza se torna o espaço moderno de trabalho do pintor, percebe-se uma combinação das duas coisas. Assim, completa a autora: “Saber ver, sentir e traduzir o que estava sendo representado na tela não significa que o tema deveria ser pintado *en plein air*, mas que deveria fornecer ao espectador a mesma sensação visual que obteria caso estivesse diante do objeto real”. Cf.: DAZZI, op. cit., 2011, p. 62.

²²² MELLO e SOUZA, Gilda. Pintura brasileira contemporânea: os precursores. *Revista Discurso*, ano V, nº5, 1974.

enviesadas, que o apresentam como o elo perdido entre acadêmicos e modernos, enquadrando-o no anacrônico conjunto dos pré-modernos.²²³ Baptista da Costa, apenas um ano mais velho, estudou com Visconti na Academia e recebeu os mesmos louros que este na ENBA e em suas exposições. Por diferenças de personalidades e interesses na pintura, além de um esforço crítico e historiográfico cúmplices do discurso modernista, o paisagista não logrou o mesmo lugar na história da arte que o seu camarada, restando a ele a alcunha de acadêmico. Em seu tempo, contudo, Baptista da Costa obteve muito sucesso, e gozou de posição prestigiosa no meio artístico brasileiro. Nos anos 20, além de possuir todas as premiações artísticas da Escola, era seu diretor e professor, e pertencera, em sua juventude, ao grupo dos “modernos” na Reforma de 1890 junto aos Bernardelli, Amoedo, Zeferino e o próprio Visconti.²²⁴ Tais qualidades, agregadas à sua técnica exemplar, à poética que reflete um estado de alma, à fixação de uma “cor local” e ao aspecto de pintura ao ar livre pareciam argumentos suficientes e um tanto quanto naturais para que Adalberto Mattos abordasse o paisagista como alguém tão forte quanto Eliseu Visconti, mas com sua própria maneira. Observamos isso acontecer claramente nos escritos sobre os Salões de 1923 e 1924, este último ainda repleto de declarações de profunda importância para refletirmos sobre o pensamento de Mattos.

O espaço dedicado a Baptista e Visconti na reportagem da *Ilustração Brasileira* sobre o Salão de 1924 é bastante razoável: quase três colunas, ou uma página e meia de um total de cinco. Mattos inicia os comentários sobre a exposição destacando-os como dois mestres muito bem apresentados, o primeiro com as mesmas credenciais habituais fornecidas pela crítica: “[Baptista da Costa] encarna bem o intérprete das nossas paisagens calmas, do verde sempre vibrante das montanhas e dos campos; é o poeta criador que sabe transformar uma nesga de céu em um poema grandioso de beleza e de harmonia.”²²⁵ A passagem enaltece o caráter plácido das telas do artista, o sentido de elevação espiritual que nos fala Cavalcanti.²²⁶ Mas o elogio se desenvolve, e Mattos contrapõe Baptista da Costa aos modernistas:

O mestre criador do Transe Doloroso é um artista sempre moço, é a nosso ver um pintor que honra a sua terra como muito poucos podem fazê-lo. Sem hesitar, colocamos o artista entre os mais fortes pintores modernos contemporâneos do mundo; naturalmente, os adeptos vermelhos do “modernismo” julgarão rematadamente tola a classificação que fazemos, chamando Baptista da Costa de pintor moderno; se assim julgarem, muito pouco nos importa, fora de qualquer

²²³ Sobre Visconti e as narrativas modernistas, cf.: CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. “O pintor Eliseu Visconti (1866-1944), o impressionismo e o meio artístico parisiense do final do século XIX”. *ArtCultura*, Uberlândia, v.7, nº10, 2005. Sobre os problemas do prefixo “pré” como categoria histórica, ver COLI, op. cit., 2005, p.18.

²²⁴ CAVALCANTI, op. cit., 2003, p.22.

²²⁵ MATTOS, op. cit., *RIB*, agosto de 1924.

²²⁶ CAVALCANTI, op. cit., 2003, p.28.

cogitação, colocamos os considerados “reformadores”, principalmente os de nossa terra, que não tem feito outra coisa que copiar e reproduzir as coisas do velho mundo, fazendo obra de cabotinismo pouco inteligente...

Julgamo-nos muito felizes em assim pensar, e com a maior lealdade o confessamos.

É uma questão de princípios.

Se errados estamos, muito folgamos com isso, pois estamos em boa companhia..., na companhia dos *intérpretes da beleza que reputamos verdadeira*, e também na companhia dos que sabem colocar um olho e um nariz nos seus respectivos lugares...²²⁷

Aqui o crítico considera a obra de Baptista como capaz de representar uma pintura moderna vinculada à interpretação de uma beleza verdadeira, superior. Logo adiante, Mattos também cita Bethencourt da Silva, em passagem já aqui comentada sobre o Belo Ideal e a analogia entre a criação divina e a criação do artista. Beleza Ideal e modernidade podem parecer antônimos para nós, hoje, mas não o eram para o crítico. Enquanto isso, aos modernistas – do qual o termo “adeptos vermelhos” parece prestar referência a uma radicalidade do grupo que só poderia ser associada ao comunismo soviético – caberia a atribuição de cabotinos, imitadores da arte europeia e sem técnica, incapazes de construção de um corpo segundo às regras anatômicas. Em seguida, sobre seus temperamentos, Mattos os chama de “vesgos”, “impregnados de partidatismo doentio de uma coisa que não podem sentir”. Isso nos permite entrever que a questão do temperamento é usada como uma baliza para a qualidade da produção artística, e seria uma arte falsa, insincera ou desonesta entre os modernistas, já que eles não sentiriam de fato como pintam.²²⁸

Mas é muitíssimo interessante que Mattos fale de Baptista como “um dos mais fortes pintores modernos contemporâneos do mundo”. O sentido de “moderno” nesse caso, justaposto a “contemporâneo”, só pode significar que o crítico pensa nos dois conceitos como coisas distintas, ou se trataria de uma redundância muito óbvia para sua retórica. O “moderno” aqui se aproxima daquilo que Dazzi defende em sua tese. Não se trata de uma simples arte feita no presente nem de uma arte que representa o presente, mas de uma arte que é moderna por sua “atitude específica *para com o presente*”, que marca uma distinção clara em relação ao passado.²²⁹ É por sua diferença à arte dos antigos mestres, uma arte de convenção, que a pintura de Baptista da Costa seria moderna.²³⁰ No seu caso específico, não só isso, já que o crítico o consideraria entre os melhores do mundo.

²²⁷ MATTOS, op. cit., *RIB*, agosto de 1924. Grifos nossos.

²²⁸ A questão da arte desaprovada por Mattos será analisada adiante em *Sobre impressões e manchas*.

²²⁹ DAZZI, op. cit., 2011, p.34. Grifos da autora.

²³⁰ Por essa razão, discordamos de Rodrigues em sua tese quando decide enquadrar Baptista da Costa entre os pintores que, para Mattos, fariam “uma boa arte mesmo dentro da tradição acadêmica”, quando conhece tal declaração de Mattos sobre o paisagista. Procedendo dessa forma, Rodrigues insere Américo, Meirelles, Zeferino

Após apresentar Baptista da Costa como um dos grandes de nossa pintura é que Mattos chega então em Visconti, comparando ambos:

Eliseu Visconti, como Baptista da Costa, triunfa no atual Salão. A sua bagagem é forte, é emotiva e impressionante na sua nova maneira de interpretar os motivos abraçados. Na aparência parece haver contradições nas nossas palavras, no julgamento do valor destes dois artistas (Visconti e Baptista), porém, tal não acontece; *eles possuem apenas maneiras diferentes de interpretação, mas o fundo é o mesmo, o mesmíssimo, calcado na observância impecável do desenho*. Visconti despreza, apenas aparentemente, o detalhe amado por Baptista; antes de conseguir o seu objetivo luminoso, ele esmerilha, resolve com amor sagrado as mais insignificantes minúcias do desenho. Prova esmagadora disso reside nos maravilhosos desenhos para as decorações do Conselho Municipal, em boa hora entregues ao seu talento.²³¹

Primeiramente, destacamos aqui o equilíbrio entre os dois artistas, não havendo, mesmo depois, qualquer declaração de superioridade de um ou outro. Em seguida, o crítico destaca que não vê contradição em considerar ambos fortes artistas, revelando para nós sua compreensão das mudanças na arte europeia a partir das vanguardas, que poderiam entender Eliseu Visconti como mais avançado que Baptista da Costa. Para ele, ambos são bons artistas com “maneiras diferentes de interpretação”. Apesar disso, a base dos dois é a mesma, o desenho, ou seja, a técnica construtiva.²³²

Podemos ver o mesmo tipo de comparação entre Baptista da Costa e Visconti também entre o primeiro e Antonio Parreiras, último membro da trilogia gloriosa de Mattos. No Salão de 1923, o crítico escreve:

Dois aspectos da paisagem brasileira se apresentam na mostra; *a interpretação de Parreiras, diante da natureza bruta e a de Baptista da Costa cheia de suavidade*. Se o primeiro possui telas como a *Ventania* e *Terra Natal*, onde há um vigor insuperável, uma técnica vibrante, Baptista da Costa tem o “Caminho do curral”, tem os encantadores trechos de Westphalia [em Petrópolis], cheios de *nuances* delicadas, de encantamento refinados. Não há possibilidade de comparações entre os artistas; seria mesmo estúpido fazê-la. Ambos são grandes. *Um tem a sonoridade do cristal e o outro a retumbância do bronze; cantam a mesma beleza em diapasons diferentes. O ponto de partida é o mesmo, os aspectos é que diferem.*²³³

A clareza e beleza do texto dispensam maiores explicações. Ambos partem da natureza. Mas, personalidades e temperamentos diferentes justificam as paisagens com temáticas e expressões

da Costa junto a Baptista da Costa, os irmãos Chambelland, Antonio Parreiras e outros, subtraindo as diferenças entre as duas gerações só pelo fato de, entre os mais novos, não haverem as “qualidades de renovação” das vanguardas. Cf.: RODRIGUES, op. cit., p.44.

²³¹ MATTOS, op. cit., RIB, agosto de 1924. Grifos nossos.

²³² Mais à frente retomaremos Visconti, razão pela qual deixamos maiores comentários de lado por ora.

²³³ CREMONA, Ercole. Bellas Artes: O Salão de 1923 – Pintura. *O Malho*, Rio de Janeiro, ano XXII, nº1098, 29 de setembro de 1923. Grifos nossos e do autor.

diferentes. Um é o intrépido e nervoso, o outro pensativo e calmo, e por isso um representa a floresta e o outro as margens tranquilas dos campos.²³⁴

Uma das últimas referências a Baptista da Costa feitas por Mattos se dá em uma pequena nota sobre seu falecimento em 1926. Gostaríamos de encerrar a análise sobre o paisagista transcrevendo o trecho em que o crítico aborda a relação entre expressão e essência:

Um princípio filosófico amparou os seus triunfos: “Ogni figura, d’un uomo, o d’un albero, ha il suo carattere singulare che é [sic] la ragione del suo essere”.²³⁵
Tão preciosas palavras representam a verdadeira expressão da arte de Baptista da Costa, *o caráter e o fundamento das suas paisagens e das suas figuras*.
Da oficina do pintor jamais saiu uma tela sem tais predicados; todas as suas árvores vivem, todas as suas imagens palpitam, respiram como seres animados: “il suo essere” é flagrante em todas elas; daí o valor incontestável, emocionante dos seus quadros e a sua grande filosofia...²³⁶

Desconhecemos a autoria da citação em italiano, mas em todo o caso o conteúdo se aproxima muitíssimo de John Ruskin e o “caráter das coisas”.²³⁷ Segundo Mattos, Baptista da Costa se expressava buscando a essência das paisagens e figuras em suas telas, e por isso “suas imagens palpitam”, emocionam. Ora, tal concepção é a mesmíssima daquela caracterizada na obra de Pagani, como também sobre a paisagem de Antonio Parreiras, se pensarmos que temperamento e essência estão intimamente relacionados.²³⁸

Voltando à crítica *Uma trilogia gloriosa*, Adalberto Mattos apresenta Parreiras basicamente como quem fez o que Baptista da Costa deveria fazer: explorar matas e florestas em busca da essência da paisagem nacional no interior do território. Como vimos, o crítico abandona essa postura anos depois, mas em 1922 ela ainda estava presente. Parreiras é descrito como o artista aventureiro, que “do contato com a natureza virgem nasceu-lhe a técnica”, criador de *Sertanejas*.²³⁹ Particularmente sobre o juízo acerca de suas obras, podemos começar retomando uma crítica de Mattos à exposição visitada na ENBA no ano anterior. Em primeiro lugar, vale a impressão geral do artista:

²³⁴ A relação entre temperamento e temática da pintura será aprofundada em futuras pesquisas. Abordamos a questão parcialmente em: BRANCATO, op. cit., 2015.

²³⁵ “Cada figura, de um homem, ou de uma árvore, tem o seu caráter singular que é a razão do seu ser”. Tradução nossa.

²³⁶ A.P.M. De Bellas Artes: Baptista da Costa. *Para Todos*, Rio de Janeiro, ano VIII, nº385, 1 de maio de 1926. Grifos nossos.

²³⁷ Ugo Ojetti e Mario Pilo são dois nomes prováveis, visto que estão entre os mais citados por nosso crítico entre aqueles de nacionalidade italiana.

²³⁸ Afinal, se o artista deve buscar a essência dos objetos, e também deve expressar seu próprio temperamento nas obras, deve haver alguma similitude entre a essência do artista e aquilo que ele representa.

²³⁹ CREMONA, op. cit., *O Malho*, 22 de julho de 1922.

Ao contemplar a obra de Parreiras, recebemos com nitidez a impressão do pintor trabalhando, sentimos a sua destra nervosa, febril, a procurar os tons, as cambiantes e os valores que vai espatulando na tela, as ideias que mal amadurecem em seu cérebro, a pincelada atrevida que se transforma rápida em imagem audaciosa, vibrante de vida e calor.²⁴⁰

A passagem de Mattos sobre Parreiras é muito interessante, pois possui juízos que nem sempre são bem vistos pelo crítico. A pintura do artista é apresentada como rápida, imediata, nervosa e, por consequência, as ideias “mal amadurecem em seu cérebro”. Em outros casos, a pintura não pensada, meditada, seria um grande problema para Adalberto, porém aqui ela é aceita com louvores. O uso da espátula, um recurso típico da pintura moderna, também pode ser incluído junto aos empastamentos que o crítico acha por vezes excessivo e típico daqueles que escondem suas deficiências, mas não quando usado por Parreiras. Como explicar isso? Tudo é louvável porque o pintor sente o que faz diante da natureza, e por isso é sincero em sua pintura.

Apesar da abertura elogiosa, Mattos não acha que Parreiras estaria realmente bem representado na exposição de 1921. E citando algumas obras, todas pinturas históricas, gostaríamos, no entanto, de destacar uma que é aprovada por sua paisagem:

Vejamos o contraste existente no quadro “Anchieta”, entre a figura e o resto do conjunto; *a marinha é soberba de expressão, toca bem fundo os mais inexpressivos temperamentos, satisfaz os mais exigentes*. Não se dá o mesmo, porém, com a figura, que, sentimos forçada de atitude e vazia do êxtase natural que o assunto requer. O desequilíbrio é positivo entre os dois elementos, a figura e a marinha, predominando no quadro esta última quando devia ser precisamente o contrário, porquanto a figura de Anchieta é o assunto do quadro...²⁴¹

No acervo do Museu Antonio Parreiras, há uma obra do autor denominada *Anchieta* [Figura 10], porém datada de 1928. Seriam a mesma obra? Acreditamos que sim, visto que uma reprodução na revista *Ilustração Brasileira* de agosto de 1921 [Figura 11], ou seja, duas edições depois da crítica de Mattos, reproduz, senão a mesma tela, ao menos outra com a mesma composição e elementos. As únicas diferenças residem no título da segunda, *Anchieta escrevendo o poema da Virgem*, e na assinatura e datação do pintor, que se encontram em lugares diferentes. Nada que não pudesse ter sido modificado ao longo dos anos, talvez com pequenas correções realizadas por Parreiras. Considerando, portanto, que Mattos está se referindo à pintura encontrada hoje no Museu Antonio Parreiras, devemos confessar estar em pleno acordo em relação a muito do que ele observou.

De fato, Parreiras foi bastante infeliz no tratamento do assunto. A tela *Anchieta* interessa muito mais enquanto paisagem do que como pintura de história. O personagem principal não

²⁴⁰ MATTOS, Adalberto. *Mostras de Arte. RIB*, Rio de Janeiro, ano II, nº10, junho de 1921. Grifos nossos.

²⁴¹ *Ibidem*. Grifos nossos.

possui a presença na tela que deveria. Na verdade, quem protagoniza a cena é a própria paisagem, principalmente o rochedo ao fundo. A força arrebatadora das marés em choque ao relevo, desgastando sistematicamente a superfície rochosa, iluminada pelos últimos raios de sol, criou aquela maravilhosa coloração variante entre o bege, o ocre e o laranja, mais assemelhada ao magma recém expelido de um vulcão do que um mero processo erosivo. As cores são frescas e há um forte empastamento, inescapável ao olhar. Percorrendo o resto da paisagem, observamos a riqueza de tons terrosos pintada por Parreiras, sugerindo a combinação do terreno pedregoso com a areia da praia, tudo construído com pinceladas por vezes bastante evidentes e rápidas. O rochedo de *Anchieta* pode muito bem ser comparado ao famoso *Rochedo de Boa Viagem*, de seu mestre Grimm, a fim de dosar os caminhos divergentes que cada um tomou para a própria pintura. Os tons frios dominam o canto superior esquerdo do quadro. O céu ao fundo conserva tons de azul e roxo, típicos do ocaso da tarde, variando sutilmente na medida em que delinea as montanhas no horizonte e por fim o mar, colorido com um azul forte e intenso. Não há dúvidas de que há muita expressão nessa marinha, como afirma Mattos, mas é também justamente o que falta ao pobre Anchieta.

A forte expressão das paisagens de Parreiras deve ser um dos mais importantes argumentos a favor de sua obra. No Salão de 1923, ocasião em que o pintor recebe a maior premiação possível do certame artístico na República – a medalha de honra (grande medalha de ouro) –, Adalberto Mattos dedica crítica especial ao artista na revista *O Malho*, algo incomum em sua produção, que geralmente se limitava a conceder maior espaço dentro das reportagens sobre os Salões. Após uma bela e significativa passagem de Gonzaga Duque sobre o autor, salientando a emotividade, a originalidade e a individualidade de Parreiras em sua individual de 1905²⁴², Mattos assevera:

Tudo que o mestre da crítica de arte no Brasil escreveu pode ser aplicado aos seus quadros de hoje; *neles existem a mesma técnica, o mesmo grau de emotividade comunicativa e a mesma mocidade entusiasta!*

O tríptico *Terra Natal* vale uma consagração.

Naqueles três retângulos de tela está a paisagem maravilhosa da grande terra brasileira, está uma *verdadeira sinfonia despertadora de patriotismo, interpretada singularmente.*

No tríptico, como em todas as paisagens brasileiras agora apresentadas, Antonio Parreiras interpreta com grandeza de alma aquela “paisagem bravia, a natureza em bruto, despenteada, aqui já domada pelo homem – numa vitória de huno que é o arrasamento de tudo; ali ainda em luta com ele – assumindo aspectos de batalha” que Monteiro Lobato nos mostra quando estuda Wash Rodrigues.²⁴³

²⁴² Mattos faz referência à crítica publicada na Revista *Kosmos*, nº4, abril de 1905, intitulada *Exposição do Mez.*

²⁴³ CREMONA, Ercole. Bellas Artes: O Salão de 1923 – Pintura. *O Malho*, Rio de Janeiro, ano XXII, nº1095, 8 de setembro de 1923. Grifos nossos.

O tríptico *Terra Natal* [Figura 12-14] condensa muitas das características da produção de Parreiras, como afirma Carlos Levy²⁴⁴, além de tratar-se de obra muitíssimo original. Retomando a produção no interior das florestas, com a qual *Sertanejas* o consagrara como pintor de paisagens, o artista permite-se a uma técnica mais livre, comparável à pintura *sous-bois* da floresta de Fontainebleau de um Narcisse Diaz de la Peña (1807-1876).²⁴⁵ Propondo-se, portanto como *d'après nature*, mas provavelmente finalizada em atelier devido suas dimensões, o tríptico possui aquela mesma sensação de imediatismo, de espontaneidade, de fixação rápida de uma paisagem e suas sensações. Flerta com o impressionismo na ideia de representar cenários em diferentes momentos do dia, captando a luz em seus variados aspectos dentro da floresta, mas também se afasta no tratamento das pinceladas, no formato e no retorno ao atelier. Suas pinceladas são largas, cheias de nuances e tão mais grossas quanto mais luz recebe a cena. Os cortes são ousados, se assemelham a closes fotográficos, e a composição é dinâmica pelas fortes linhas diagonais que conduzem e cooptam o sentido do olhar. Além de tudo, Parreiras busca aquela mesma essência tão citada por Mattos, o caráter da floresta brasileira, uma temática e uma forma de olhar para a paisagem muito apropriadas e sobretudo ansiadas por sua época.

E se havia um crítico de arte no início do século XX que recorrentemente exigia dos artistas a exploração de temas e cores nacionais, esse era Monteiro Lobato (1882-1948). E é a ele quem Adalberto recorre para falar de Parreiras, citando trecho de seu livro *Ideias de Jeca Tatu*, publicado em 1919, especificamente o capítulo *A paisagem brasileira: a propósito de Wash Rodrigues*.²⁴⁶ Para Lobato, o pintor paulista teria resistido ao estudo parisiense durante seu pensionato, não descaracterizando sua essência brasileira, assim como alcançara Almeida Júnior (1850-1899).²⁴⁷ O medo com os prêmios de viagem ao exterior e uma consequente incapacidade dos artistas brasileiros representarem a sua terra natal no retorno, buscando apenas paisagens mais próximas às europeias, ou falsificando-as, foi recorrente na crítica, e tem como

²⁴⁴ LEVY, Carlos Maciel. Anatomia da natureza (1923-1937). In: *Antônio Parreiras (1860-1937)*. Disponível online: <http://www.parreiras.org/>.

²⁴⁵ Lembramo-nos aqui das palavras de John Rewald sobre o pintor da Escola de Barbizon, que parecem ser ditas olhando o tríptico de Parreiras: “Diaz [...] distinguia-se pelos escuros interiores da mata, onde manchas de luz ou fragmentos do céu reluziam através da ramagem e criavam contrastes de um efeito quase dramático. Adversário fanático da linha e da insipidez das técnicas acadêmicas, amava a cor e a textura áspera da tinta aplicada em camadas espessas”. Cf.: REWALD, op. cit., p.85.

²⁴⁶ Cf.: LOBATO, Monteiro. *A paisagem brasileira: a propósito de Wash Rodrigues*. In: *Ideias de Jeca Tatu*. São Paulo: ed. Globo, 2008.

²⁴⁷ Mais sobre Wash Rodrigues e Monteiro Lobato, cf.: CHIARELLI, Tadeu. *Um jeca nos vernissages*. São Paulo: Edusp, 1995, p.131-141; p.155-160. Sobre o pintor, ver também: TARASANTCHI, Ruth Sprung. *Pintores paisagistas: São Paulo, 1890 a 1920*. São Paulo: Edusp: Imprensa Oficial do Estado, 2002, p.279-286.

um dos primeiros representantes Oswald de Andrade (1880-1954), em 1915 na revista *O Pirralho*, com o famoso texto *Em prol de uma pintura nacional*.

De certa forma, quando Mattos exalta em Parreiras sua temática brasileira, ou incita em Baptista que busque o mesmo, está se vinculando, sem nomear diretamente, aos esforços para construção de uma escola brasileira.²⁴⁸ Parece-nos expressivo que esse tipo de investimento temático na paisagem seja exaltado pela crítica, pois de certa forma tenta seguir o caminho, na pintura, da fase caipira de Almeida Júnior, e na cultura, da Escola de Recife, que propunha o conhecimento do homem do interior do Brasil.²⁴⁹ A busca de novas temáticas nacionais, sobretudo as que descrevem o interior do nosso território e sua multiplicidade, poderiam ser pensadas, dessa forma, como um novo ânimo à formação de uma escola brasileira.²⁵⁰ Quanto à questão dos receios do estrangeirismo na pintura, nosso crítico parece não ver problemas com Parreiras, que teve bom trânsito entre Brasil e Europa. Sobre a questão, finalizando sua crítica sobre o paisagista no Salão de 1923, estabelece bem as diferenças entre a paisagem local e paisagem estrangeira expostas:

[nas paisagens brasileiras] ... contemple a menor “*mancha*” de céu ou a menor pincelada e verá a estatura grandiosa do pintor espelhada francamente dentro desses detalhes.

Nas paisagens estrangeiras observam-se os mesmos predicados calcados em uma interpretação bem diversa.

Os tons envolvidos substituem a *vibração e a fisionomia característica* da paisagem brasileira sentida pelos bandeirantes; o casario pitoresco substitui o *imprevisto e a paleta flamejante* torna-se comedida.²⁵¹

Como Mattos caracteriza as paisagens brasileiras de Parreiras? Telas com tons vibrantes e “fisionomia característica”, com imprevistos e “paleta flamejante”. Nosso cenário tropical parece tornar-se um espaço ideal para a captação dos efeitos de luz, das variações cromáticas, do efêmero e do transitório, expressados através de rápidas impressões, “manchas”. Em boa medida, esse será o caminho de toda uma geração mais jovem de pintores paisagistas, que Mattos acompanhará.

²⁴⁸ Sobre o conceito de escola brasileira nas artes, v. SQUEFF, Letícia. *Uma Galeria para o Império: a coleção Escola Brasileira e as origens do Museu Nacional de Belas Artes*. São Paulo: Edusp, 2012. Ver também: PITTA, Fernanda Mendonça. *Um povo pacato e bucólico: costume, história e imaginário na pintura de Almeida Júnior*. São Paulo: USP, 2013, p.110-112 (Tese de Doutorado).

²⁴⁹ Sobre a Escola de Recife, cf.: RAGO, Maria Aparecida de Paula; VIEIRA, Rosa Maria. Escola do Recife. In: DE ABREU, op. cit.

²⁵⁰ No entanto, como veremos no capítulo seguinte, essas sugestões aparecem apenas na paisagem, e não nos demais gêneros.

²⁵¹ CREMONA, op. cit., *O Malho*, 8 de setembro de 1923. Grifos nossos.

2.5. Sobre impressões e manchas

Para um olhar conhecedor da história da arte, entre os três membros da trilogia gloriosa, Antonio Parreiras parece o mais alinhado às correntes modernas da arte europeia de meados do século XIX, especificamente ao impressionismo. Ana Paula Nascimento, pesquisadora que se debruçou sobre a obra do pintor, comenta essa aproximação em *Amanhecer no Adriático*, por exemplo, a partir da “captação das impressões visuais imediatas, pela supressão dos contornos definidos e pelo jogo de luzes diretas e refletidas”, além de discretas e possíveis referências aos *macchiaioli* pela “simplificação das paisagens e os fortes efeitos de luz”.²⁵² Chegada a essa altura, em que já abordamos anteriormente outros artistas e suas pinturas feitas com pequenas pinceladas ou manchas, seria interessante investigar melhor essas filiações estéticas na paisagem brasileira a partir da crítica de Adalberto Mattos. Afinal, como ele percebe o contributo do movimento impressionista, pós-impressionista e *macchiaioli*? Como eles se inserem na paisagem brasileira?

Para desenvolver essa questão, é bom retroceder alguns passos. Até aqui, fizemos algumas aproximações entre Baptista da Costa, Antonio Parreiras e alguns pintores da Escola de Barbizon. Foram eles, sem sombra de dúvida, e não os impressionistas, os primeiros na França a trabalhar conscientemente as paisagens a partir das manchas, a fim de exprimir a partir do natural as sensações captadas mais imediatamente. Como também já dissemos, eles nem sempre finalizavam suas obras ao ar livre, porém certamente esse era o ponto de partida. Nesse sentido, vale destacar aqui uma exposição francesa promovida pela Galeria Georges Petit em 1922, no Rio de Janeiro, que chama a atenção de Mattos, escrevendo duas críticas na revista *O Malho*.²⁵³ Estavam presentes na mostra obras de muitos dos artistas ligados de alguma forma ao grupo de Barbizon, como Jean-Baptiste Camille Corot (1796-1875), Charles-François Daubigny (1817-1878), Narcisse Diaz de la Peña, Eugène Boudin (1824-1898) e Félix Ziem (1821-1911).

Na ocasião, Mattos afirmara o interesse proeminente da exposição em incluir grandes nomes da pintura francesa, sem se preocupar com a qualidade das obras.²⁵⁴ Contudo, o crítico

²⁵² NASCIMENTO, Ana Paula. Antonio Parreiras, viajante sempre em busca de novos horizontes. In: Idem (org.). *Antonio Parreiras: Pintura e desenhos*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2013, p.46.

²⁵³ MATTOS, Adalberto Pinto de. Bellas Artes: Exposição de arte francesa – os quadros de Corot. *O Malho*, Rio de Janeiro, ano XXI, nº1047, 7 de outubro de 1922; Idem. Bellas Artes: Exposição de arte franceza. *O Malho*, Rio de Janeiro, ano XXI, nº1050, 28 de outubro de 1922.

²⁵⁴ É o caso das obras de Corot expostas, que seriam para o crítico apenas estudos, não obras acabadas do prestigioso mestre francês. Pela falta de informações sobre as mesmas, decidimos evitá-las da análise.

se detém em algumas, como é o caso do quadro de Daubigny, *Les lavandières du roy de Valmondois*, que elogia sem reservas pois “[...] nele existem as belas massas, as gamas que se fundem e as manchas características das figurinhas que se animam nas margens do riacho de ‘Valmondois’, banhadas por uma luz calma...”.²⁵⁵ Apesar de desconhecermos o quadro, a temática do pintor é manifesta. Trata-se provavelmente de uma cena do interior da França, pintado do seu famoso *Botin* no rio Oise, com lavadeiras trabalhando em suas margens e vistas para Valmondois, como em *Lavandières à la rivière Oise près de Valmondois* [Figura 15], de 1865, hoje pertencente ao acervo da National Gallery of Art, em Washington.²⁵⁶ As pequenas manchas coloridas, tão típicas do pintor, são as qualidades mais elogiadas por Mattos na obra exposta. O crítico também o denomina como “um símbolo da arte francesa”²⁵⁷, não se esquecendo de lembrar que Daubigny desprezou as convenções para estudar a natureza por si próprio, e qualificando suas telas em geral como “[...] notáveis pelo sentimento, correção da técnica e colorido simpático”.²⁵⁸

Entre todos os mais notáveis artistas ligados à Escola de Barbizon, o gosto de Mattos pelos quadros de Daubigny – conhecidos por serem impressões mais sinceras da natureza, pelo “caráter de improvisado” e maior ousadia, e por isso muito mais criticados que seus colegas²⁵⁹ –, nos parecem argumentos suficientes para confirmar sua apreciação pela Escola como um todo, e por tudo aquilo que ela significou para o desenvolvimento da paisagem francesa no século XIX.²⁶⁰

Em sua tese, José Augusto Rodrigues não chega a associar a crítica de Mattos à pintura da Escola de Barbizon, porém nota uma valorização por pintores brasileiros que se apropriariam do impressionismo, a exemplo de Georgina de Albuquerque (1885-1962) e Eliseu Visconti. Sobre o assunto, vale mais sua citação:

Adalberto Mattos não menciona em suas análises nenhum artista, tanto brasileiro quanto estrangeiro, que não sejam aqueles ainda presos a um impressionismo contido e superficial, tendentes ao preciosismo do desenho, da fatura, das cores, e dos brilhos, com temas edificantes ou com conteúdos femininos e “reconfortantes. [...] No entanto, como vimos, ao distanciar-se do academicismo, aceita, da nova pintura, alguns valores

²⁵⁵ MATTOS, op. cit., *O Malho*, 28 de outubro de 1922.

²⁵⁶ Na verdade, tendo em conta as informações da National Gallery of Art sobre a procedência da obra, ligada a Galeria Georges Petit de Paris nos anos 20, não é impossível que se tratem da mesma pintura, o que apenas futuras pesquisas poderiam confirmar. Cf.: WASHERWOMAN at the Oise River near Valmondois. *National Gallery of Art*. Disponível em: <https://www.nga.gov>.

²⁵⁷ MATTOS, op. cit., *O Malho*, 7 de outubro de 1922.

²⁵⁸ Idem, op. cit., *O Malho*, 28 de outubro de 1922.

²⁵⁹ REWALD, op. cit., p.88.

²⁶⁰ Sobre a Escola de Barbizon, cf.: BOURET, Jean. *L'École de Barbizon et le paysage français au XIX^e siècle*. Neuchâtel: Editions Ides et Calendes, 1972.

modernos como a clarificação geral da tela, as sombras coloridas, cores mais puras, pinceladas mais largas e denunciadoras da vitalidade do gesto, o empastamento, e o aspecto vibrátil e energizado da superfície pictórica, típicos do “toque” impressionista.²⁶¹

Poderíamos agregar aqui a noção de efêmero, “[...] este moderno objeto de arte, como captação do instante que passa, [que] aparece em Adalberto Mattos e Fléxa Ribeiro principalmente na técnica impressionista, voltada para a representação do momento atmosférico, com suas rápidas variações de luz e cor”.²⁶² Concordamos enfaticamente com os “valores modernos” enunciados pelo autor na crítica de Mattos. Todavia, a ideia de aceitação de um impressionismo apenas “contido e superficial” é contraditória quando observamos algumas das obras criticadas. Para compreendermos melhor a questão, é preciso entender as nuances da crítica de Mattos, diferenciando a “boa” da “má” pintura. Também é fundamental saber o que abarca exatamente o movimento impressionista para o crítico.

Podemos começar a resolver essas questões a partir da exposição individual de Leopoldo Gotuzzo (1887-1983) em outubro de 1920, pois nela Mattos nos confere alguns elementos interessantes:

“Pôr do Sol em Ipanema” é outro aspecto que agrada. [...] A muitos parecerá o quadro uma mancha, um simples estudo feito pelo artista num momento feliz; mas, para nós, a honestidade com que o assunto foi traduzido pelo artista aumenta a grande religiosidade que nutrimos pela grandeza do lugar, que, aliada a uma boa interpretação e poesia da hora, fez com que o artista executasse um bom trabalho.²⁶³

A relação entre mancha e estudo é de fato apropriada porque assume os processos habituais, decerto tradicionais, da criação das obras artísticas, como bem aponta Arthur Valle em sua tese. Se entendemos aqui o “estudo” como *esquisse*, estamos diante de um procedimento técnico das Academias de Arte que remonta pelo menos ao século XVIII.²⁶⁴ Porém, Mattos percebe que a mancha de Gotuzzo se trata de algo além de um *esquisse* (e, conseqüentemente, de uma obra de arte em criação), mas de um quadro acabado, com valores próprios. Esse entendimento de fato não surpreende quando sabemos que ele apreciava a obra dos pintores de Barbizon, mas fica ainda mais patente em 1924, quando escreve *Artistas da corporação*, reportagem dedicada aos artistas italianos pertencentes ao movimento de renovação *In arte libertas*.²⁶⁵ Abordando Telemaco Signorini (1835-1901), “um dos maiores do seu tempo”,

²⁶¹ RODRIGUES, op. cit., p.123.

²⁶² A noção de efêmero não deve ser entendida, contudo, a partir das acepções de Baudelaire, que instiga os artistas à representação da vida contemporânea. Cf.: Ibidem, p. 125.

²⁶³ MATTOS, Adalberto. Mostras de Artes. *RIB*, Rio de Janeiro, ano I, nº2, outubro de 1920.

²⁶⁴ Sobre definições de *esquisse*, cf.: VALLE, op. cit., 2007, p.219-223.

²⁶⁵ Entre o grupo *In Arte libertas*, criado em 1886, havia artistas que realizaram as experiências *macchiaiolas* tempos antes, como o próprio Signorini. Abordaremos o grupo adiante no capítulo 3.

Mattos afirma sê-lo também um dos “mais apaixonados *macchiaioli*”, com muitas obras pintadas em “tábuas de charuto”. E em seguida, citando o crítico Ugo Ojetti (1871-1946), explica que para os *macchiaioli* “a ‘mancha’ não tinha a significação de esboço e sim a que mais tarde recebeu na França o nome de *impressão*. [...] ‘mancha’ era o fundamento da pintura [...]”.²⁶⁶ Tal acepção, portanto, seja pela via francesa ou italiana, revela uma compreensão moderna do conceito, aprovada pelo crítico, ao menos em parte.

Retomando a exposição de Gotuzzo, confessamos desconhecer, infelizmente, a obra *Pôr do sol em Ipanema*. Porém, os juízos subsequentes do crítico sobre uma “série de impressões”²⁶⁷ do artista, “verdadeiras notas de luz e cor”, balizam um pouco como, afinal, suas paisagens deveriam ser, ou mesmo como não deveriam:

Nas manchas do artista a maneira é larga e o empastamento seguro, *sem os exageros das grossuras*, que só servem para o depósito de poeira e iludir os que absolutamente não entendem de pintura. *Não queremos dizer que amamos a pintura “ponçada”,* como usam os Srs. Petit ou Balliester. Não, a nosso ver a pintura deve ser sólida, de empastamento equilibrado. *Nada de exageros nem esfregaços demasiados*, que não resistem à ação do tempo, que é o melhor juiz em todos os casos. A maneira de Leopoldo Gotuzzo é sóbria, *não tem por função esconder o desenho*, como na maioria dos casos acontece com os que, à falta de recursos de ordem básica, empurram camadas de cor, umas sobre as outras, num desespero que, em linguagem de “atelier”, se chama “Boia”...²⁶⁸

Por um lado, Mattos deixa claro que não é adepto da pintura “ponçada”, ou seja, muito lisa, em que não é possível perceber as qualidades da própria tinta. Esse tipo de pintura, muito praticada pelos mestres do passado ligados à tradição neoclássica e acadêmica – David (1748-1825), Ingres (1780-1867), ou mesmo os Taunay, Victor Meirelles, Pedro Américo – é aqui apresentado como uma técnica utilizada contemporaneamente pelos pintores Auguste Petit e Carlos Balliester (1874-1926). Se nos lembrarmos de como crítico qualifica as pinturas de Petit de convencionais, e considerando que Balliester foi seu aluno²⁶⁹, parece evidente o quanto à pintura “ponçada” é atribuído um sentido negativo. Apesar disso, Adalberto também afirma desprezar as grossas camadas de tintas muito evidentes, que apenas teriam por função ocultar as deficiências técnicas. Parece então que as impressões (ou manchas) de Gotuzzo seriam apreciadas por um meio-termo, pelo empastamento equilibrado, com desenho estudado. Some-

²⁶⁶ MATTOS, op. cit., *RIB*, agosto de 1924.

²⁶⁷ Mattos denomina as obras como impressões provavelmente porque assim constavam no catálogo da exposição. Evidência forte disso é que, no caso específico dessas obras, cita-as por suas respectivas numerações, e não por títulos, como habitualmente. Isso revela uma compreensão do próprio Gotuzzo de estar realizando algo próximo ou similar à experiência impressionista.

²⁶⁸ MATTOS, op. cit., *RIB*, outubro de 1920. Grifos nossos.

²⁶⁹ CARLOS Balliester. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br>.

se a isso as qualidades que cita em *Pôr do Sol em Ipanema*, “honestidade”, “boa interpretação e poesia da hora” – esta última revelando a apreensão do efêmero – e podemos concluir que as paisagens de Gotuzzo então expostas seriam parte daquilo que o crítico consideraria uma espécie de “impressionismo sadio”.²⁷⁰

Em todo o caso, na medida em que desconhecemos o que o pintor apresentou em 1920, é difícil estabelecer o que seria, nas obras, esse meio-termo apreciado. Haveria entre elas rápidas impressões como *Nossa chácara* [Figura 16], de 1919? Estaria a pequena tela entre a “série de impressões” referidas por Mattos? Dentre as paisagens expostas alguma teria fatura próxima a *Luta pela vida* [Figura 17], pintada na Bretanha em 1916, ou seriam mais moderadas como *Detalhe da ponte* [Figura 18], de 1918 em Amélie-les-Bains? A única certeza que podemos tirar dessas perguntas é que Gotuzzo experimentava soluções pictóricas diferentes durante a estadia na Europa, e não improvavelmente pinturas semelhantes estavam expostas na Associação dos Empregados do Comércio em 1920, quando Mattos a visitou e apreciou.

Na crítica à exposição de Frederico Lange de Morretes (1892-1954), em junho de 1921, também encontramos indícios do que seria ou não aceitável para Mattos. Por ora, não trataremos das obras do artista, posto que nos interessa primeiro a contraposição feita, à semelhança da exposição de Gotuzzo, entre uma boa obra e aquela que absorveria elementos negativos das vanguardas:

[...] sabe “cortar” os seus assuntos, dando-lhes um equilíbrio justo. As massas são bem-postas, em contraposição com as luzes, bem valorizadas e harmoniosas. Os seus quadros *não têm malabarismos, são sóbrios*, de uma sobriedade encantadora, que faz bem ao espírito; *a sua cor não possui vibrações estonteantes*; mas isso é preferível ao desconexo e à balbúrdia que embriaga as gerações que surgem. Não resta a menor dúvida que o *abuso da cor* constitui, em nossos dias, condição primordial para um “novo” fazer furor. Não lemos pela mesma cartilha. Preferimos a obra de Lange de Morretes às *fantasias berrantes, sem desenho*, de muitas “celebridades” que nos têm visitado. Repetimos, a obra do jovem artista não é *malabaresca de cor*, mas tem a qualidade da sobriedade e um bom desenho.²⁷¹

A argumentação do crítico para aprovar as obras expostas funciona principalmente a partir do que elas não são. Mattos sabe apreciá-las porque não há nelas excessos no uso da cor, contrárias à realidade, implicando uma “falsidade” da interpretação. Isso é válido também para o manejo das tintas, no caso o excesso de uso de espátulas e os empastamentos muito grossos, como vimos na exposição de Gotuzzo. Eis aqui os seus limites para as manchas, bem como para o

²⁷⁰ Aludimos aqui a Rodrigues, quando fala em uma “modernidade sadia”. Cf.: RODRIGUES, op. cit., p.43.

²⁷¹ MATTOS, op. cit., *RIB*, junho de 1921. Grifos nossos.

temperamento nas telas: eles não podem superar a percepção ótica e comum da própria natureza, impondo uma visão por demais individualizada ou distorcida.²⁷²

O que chama mais a atenção nas características negativas expressadas por Mattos é que elas nos remetem instantaneamente para um artista brasileiro que ele muito apreciava: Arthur Timotheo da Costa (1882-1922). Algumas de suas paisagens realizadas nos anos 10 e 20 são notórias pelo pouco desenho, pelas tintas berrantes em grossos empastamentos e pelo “trabalho de grafismo [com a espátula], que ganha uma relevância fundamental e uma quase total autonomia” nos dizeres de Arthur Valle.²⁷³ Apesar disso, em uma das edições de *A pintura no Brasil*, em dezembro de 1922, assinada por Mattos, vemos uma pintura de Timotheo que possui tais características, intitulada *Mancha* [Figura 19], de 1919. O crítico nunca incluía em suas reportagens ilustrações de obras que não apreciasse. Ademais, nesta série de crônicas da *Ilustração Brasileira*, algumas das imagens eram coloridas, dentre elas a de Timotheo. Logo, apesar da mesma não ser comentada (serve apenas como ilustração), julgamos que Mattos a considerasse suficientemente boa para dar a ela tamanho destaque. *Mancha* trata-se da obra conhecida atualmente como *Morro da favela* [Figura 20]²⁷⁴, como o leitor poderá confirmar a seguir.

De que forma interpretar o problema? É muito provável que Adalberto Mattos preferisse as obras menos ousadas de Arthur, contudo também não podemos olvidar que o crítico reconhecia sua postura moderna, passível de ser observada no Salão de 1921 em passagens como “possuidor de um temperamento irrequieto” e “a tendência do pintor para as manifestações modernas é manifesta”.²⁷⁵ Em junho de 1923, após o falecimento de Arthur Timotheo, a obra *Sol*, de sua autoria, aparece reproduzida em cores na *Ilustração Brasileira* [Figura 21]²⁷⁶. Ela era uma das pinturas escolhidas para os comentários da seção *As nossas*

²⁷² Nesse sentido, sua opinião recorda bastante a proferida pelo crítico de arte Oscar Guanabarrino em 1898: “Os pintores, às vezes, quando são interpelados a respeito da inverdade dos seus coloridos, impossíveis e exageradíssimos, respondem: - Eu vejo assim e assim pinto. Não é exato. Pode ser que a sensação de cor varie conforme o indivíduo; mas se o pintor em questão vê a natureza de um modo diverso, claro está que, pintando tal como sente, deve-nos dar um quadro em que o efeito seja, para nós, igual ou idêntico ao que vemos na natureza. Ou então temos uma aberração, isto é, um indivíduo que sente o colorido natural de modo diverso à sensação que recebe quando esse colorido se traduz na tela”. Cf.: GUANABARINO apud DAZZI, op. cit., 2011, p.61.

²⁷³ VALLE, op. cit., p.236.

²⁷⁴ A obra em questão esteve presente na exposição *Brasil e o Impressionismo*, no MAMM-SP em 2017. Devemos a Aline Viana Tomé a atenção para a correspondência entre as obras, a quem somos muito gratos.

²⁷⁵ MATTOS, op. cit., *RIB*, setembro de 1921. Grifos nossos.

²⁷⁶ Neste trabalho, no entanto, só tivemos acesso à reprodução monocromática a partir da Hemeroteca Digital Brasileira.

trichromias, iniciada por Mattos em outubro de 1921.²⁷⁷ Apesar da ausência de assinatura, alegamos ser de autoria do crítico pela semelhança com que trata os artistas na reportagem. Sobre a obra [Figura 22], que conhecemos apenas a partir de uma reprodução presente no livro de Acquarone, a fatura se apresenta bastante moderna e em muitos casos próxima àquelas características que elencamos. Mattos faz uma crítica longa a *Sol*, mas que deve ser transcrita:

Arthur Timotheo é o vigoroso autor da impressionante paisagem “Sol”. É morto já o moço pintor; *era talvez o mais emotivo da sua geração*, deixou uma bagagem vibrante de verdade, de uma técnica valente; qualidade sempre revelada, mesmo durante os tempos de estudante. A paisagem por nós reproduzida é o mais flagrante testemunho do valor; bem poucos, os pintores em nosso meio, *ousam manchar com tanta ousadia*, com tanta coragem, *passando por cima das convenções* e das bitolas empregadas por muitos mestres. “Sol” é o grito que asfixia as opiniões dos presumidos em matéria de arte, é o rebate contra a perniciosa pretensão dos que se julgam entendedores por ter lido meia dúzia de vocabulários mais ou menos cheios de teorias e termos empolados... Na paisagem há tudo que se pode desejar: *técnicas, desenho, perspectiva, composição, cor, muita cor, e uma riqueza estonteante de valores bem postos*, e, como enfeixamento, um atrevimento invulgar.

Arthur Timotheo foi um *implacável inimigo do convencionalismo*: o seu pensamento era sempre manifestado, mesmo quando tinha a certeza de desagradar; os seus atos participavam do mesmo diapasão: foi um independente.²⁷⁸

O elogio a *Sol* deve ser um dos mais belos e fortes textos de Adalberto Mattos sobre uma pintura. Arthur é louvado por sua individualidade e independência, pela fuga à convenção, por sua ousadia e atrevimento. Apesar do que afirma o crítico, não há desenho na obra. Ou melhor, ao menos não há o desenho acadêmico como etapa inicial da construção pictórica. Talvez Mattos se refira a uma concepção moderna do desenho, feita a partir das impressões imediatas, a exemplo de Rodin (1840-1917) em seu atelier, trabalhando com modelos em movimento, apreendendo suas formas e desenhando de memória. Sabemos que alguns anos mais tarde Mattos escreverá importantes estudos nos periódicos sobre o ensino de desenho na Academia, nas escolas primárias e em instituições profissionalizantes, como o Liceu.²⁷⁹ Neles encontramos referências a tais métodos de aprendizado, a partir de Martín Malharro (1865-

²⁷⁷ *As nossas trichromias* foi uma seção originalíssima da *RIB* ao promover a arte brasileira a partir da ilustração colorida de obras a partir da técnica de *trichromia*. As imagens vinham dispersas pelas edições das revistas, geralmente em número de três, e ao fim de cada edição havia uma crítica às mesmas. Mattos é o primeiro a escrever na seção, e possivelmente era ele quem escolhia as obras a criticar. Ao longo da década de 20, com a presença de Tapajós Gomes na *RIB*, às vezes atuando na área de Belas Artes, já é arriscado definir a autoria dos escritos. Devido à ausência de assinatura em *As nossas trichromias*, optamos por não as utilizar sistematicamente ao longo do trabalho. O caso da obra de Arthur Timotheo, portanto, é excepcional pelo argumento que sustentamos aqui, de importância fundamental para a compreensão da crítica de Mattos. A seção ainda merece estudos mais aprofundados. Luciene Lehmkuhl oferece algumas informações sobre as *trichromias* no terceiro período de edição da *RIB*, a partir dos anos 30. Cf.: LEHMKUHL, Luciene. Arte em revista: obras de arte publicadas na revista Ilustração Brasileira. In: DAZZI, Camila; VALLE, Arthur (orgs.). *Oitocentos - Arte Brasileira do Império à República*. Rio de Janeiro: EDUR-UFRRJ/DezenoveVinte, tomo 2, 2010.

²⁷⁸ AS NOSSAS *trichromias*. *RIB*, Rio de Janeiro, ano IV, n°43, junho de 1923. Grifos nossos.

²⁷⁹ Há inúmeros textos que versam sobre a questão ao longo da década de 20. O principal deles, que em grande medida reúne todos os trabalhos anteriores, foi publicado em 1928 e se chama *Commentarios á margem do ensino do Desenho nas Escolas Profissionais*. Cf.: MATTOS, op. cit., *RIB*, abril de 1928.

1911), por exemplo.²⁸⁰ A ideia de um desenho intuitivo consistia em um meio menos dependente das cópias de gesso ou dos modelos posados, e por isso, argumentavam, não “escravizaria” os artistas aos mestres do passado.²⁸¹

Partindo desse pressuposto sobre o desenho é possível qualificar a obra de Timotheo da Costa como bem desenhada. Isto é, as formas do morro enquadrado foram bem apreendidas na tela, com suas variações e reentrâncias; a perspectiva é bem observada, há volume nos elementos que compõem a cena e principalmente há harmonia no conjunto, tratado com o mesmo apreço e atenção. Sem dúvida, é uma pintura feita pelo olhar de um artista treinado, que sabe ver a natureza e transmutá-la para a tela com precisão. O desenho aqui toma um caráter livre, rápido e sintético, captado de memória ou no momento, e não uma maneira minuciosa, respeitando os contornos e os detalhes dos elementos. Apesar de cumprir um papel estrutural na obra, não cabe a ele, no entanto, nenhum protagonismo. A obra é construída em função de suas cores, mais ou menos empastadas de acordo com a luz recebida e a posição que os volumes ocupam no espaço.

Para confirmar isso, basta ver o relevo à direita da tela. Sua base, à sombra, é criada a partir de pequenas pinceladas coloridas em tons mais escuros, variando entre verdes, marrons, cinzas e lilases, com pouca tinta. Na medida em que alcançamos o seu cume, as tintas parecem nervosas: não identificamos o pincel, mas as massas de cores aplicadas sobre a superfície da tela, conferindo a impressão de um escorço; elas são claras, iluminadas pelo efeito do sol que é a própria razão da obra, como enfatiza seu título. Kleber Amancio, estudando a produção de Arthur, analisa uma obra de idêntica composição, mas com fatura e coloração diferenciadas, mais verossímeis. Também datada de 1920, seu título é *Morro de Santo Antônio* [Figura 23]. Apesar de serem pinturas distintas, o historiador tem palavras que serviriam igualmente a *Sol*:

A imagem parece derreter diante de nossos olhos. O efeito agressivo do sol e do vento transformam tudo: vegetação, casas, céu e nuvens, numa grande massa uniformemente instável. Cada pincelada modifica o todo, conferindo novos sentidos a composição. [...] É um arranjo que lembra “Blackhead Monhegan” de Hopper.²⁸²

²⁸⁰ Sobre Martín Malharro e seu “método natural”, cf.: WELTI, Maria Elisa. Martín Malharro y la enseñanza del dibujo en la escuela primaria argentina (1904 – 1909). *VIII Jornadas Nacionales de Investigación en Arte en Argentina*. La Plata: 2011 (conferência).

²⁸¹ As ideias básicas sobre a concepção de desenho em Mattos foram lançadas por nós em um trabalho anterior. Cf.: BRANCATO, op. cit., 2017. Elaine Dias trabalha, entre outras coisas, com a ideia de desenho de memória a partir de Lecoq de Boisbaudran, professor de Rodin, e sua introdução na França durante o século XIX. Cf.: DIAS, Elaine. Um breve percurso pela história do Modelo Vivo no Século XIX - Princípios do método, a importância de Viollet Le Duc e o uso da fotografia. *19&20*, Rio de Janeiro, v. II, n. 4, out 2007. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net>.

²⁸² AMANCIO, Kleber Antonio de Oliveira. *Reflexões sobre a pintura de Arthur Timotheo da Costa*. São Paulo: USP, 2015 (Tese de Doutorado), p.119.

Estamos em pleno acordo com Amancio. Não vemos em ambas as obras apenas efeitos luminosos do sol sobre o morro. O pintor converte os empastelados em calor, que vibram pelas cores, e, subjetivamente, derretem a superfície terrestre. A comparação com Hopper (1882-1967), por sua vez, é muito apropriada. À semelhança com a arte norte-americana do início do século XX, o desejo (ou talvez a imposição) pela figuração é forte entre os pintores brasileiros, buscando através da individualidade novas expressões para a natureza. Mesmo Timotheo da Costa, um dos mais “modernos” ou “avançados” em seu meio, pinta o mundo real.

Considerando as características negativas que Mattos cita em críticas anteriores, como na exposição de Gotuzzo e Lange de Morretes, e contrapondo-as à sua apreciação pela produção de Arthur Timotheo da Costa, podemos concluir que: 1) ela provavelmente é o ponto limítrofe entre o aceitável e o não-aceitável para uma obra de arte; 2) sua pintura é aceita pois não se envereda por distorções de forma ou de cor muito intensas ou simplificadas²⁸³, mas mantém a preocupação de um olhar que apreenda o conjunto de maneira harmoniosa; 3) os presumíveis laços de amizade entre os dois artistas, de idades próximas e convívio semelhante, podem ter pesado para o apoio do crítico, e 4) Arthur podia proceder assim porque dominava previamente as técnicas construtivas aprendidas na ENBA, sendo inclusivamente reconhecido por isso, haja visto as premiações conquistadas nos Salões.²⁸⁴

A partir das paisagens de Timotheo da Costa, podemos retornar à afirmação de Rodrigues sobre uma incorporação na crítica de Mattos de um “impressionismo contido e superficial” e refletir: será mesmo? Nas paisagens de Timotheo há questões enfrentadas para além do impressionismo e sua visão objetiva das coisas. Sua forma particular de observação da natureza, embora sem as distorções expressionistas, e contando com um exame apurado das colorações das coisas, se aproxima não só de artistas norte-americanos como Hopper, mas em alguma medida até de Van Gogh (1853-1890).²⁸⁵ O caso apresentado também exemplifica muito bem porque a relação entre temperamento e Belo Ideal não é pacífica: tanto mais a obra de Timotheo se personaliza, mais ela escapa de uma construção preocupada com as regras acadêmicas. No entanto, Adalberto Mattos a aprova.

²⁸³ Nesse sentido, concordamos com as suposições de Rodrigues a seguir: “Não encontramos textos críticos de sua autoria a partir de 1930, mas seria inconcebível, dada sua trajetória intelectual e crítica até onde o acompanhamos, alguma aceitação das plásticas cubista e futurista (que Belmiro de Almeida experimentou), ou das distorções colorísticas e formais do fovismo e do expressionismo”. Cf.: RODRIGUES, op. cit., p.123.

²⁸⁴ Mais sobre Arthur Timotheo da Costa, cf.: Ibidem.; ARAUJO, Emanuel (org.). *João e Arthur Timotheo da Costa: os dois irmãos pré-modernistas brasileiros*. São Paulo: Museu Afro Brasil, 2013.

²⁸⁵ Ponto também tocado por AMANCIO, op. cit., p.221.

Desviamos-nos pelas obras de Arthur Timotheo da Costa para a reflexão sobre o que seria o inadmissível na pintura segundo Mattos, porém acabamos encontrando apenas os seus supostos limites aceitáveis. Agora, podemos voltar para a exposição de Lange de Morretes em 1921. O caso parece o mesmo de Gotuzzo. O juízo é favorável porque há sobriedade. Contudo, aqui nosso crítico não fala em “impressões”, mas denomina o pintor como um “impressionista de larga visão”.²⁸⁶ Entre as obras de Lange comentadas particularmente por Mattos, há algumas que nos são conhecidas. Nenhuma delas possui semelhanças diretas com o impressionismo, conforme analisaremos. É preciso então refletir sobre o conceito, ao menos da forma como é utilizado pelo crítico e contemporaneamente.²⁸⁷

O que compreendemos hoje como impressionismo é diverso daquilo que os artistas e críticos do início do século XX entendiam enquanto tal, assim como decerto a compreensão no passado diferia no espaço, entre Brasil e Europa. Tomemos primeiramente a compreensão dos agentes históricos em sua época. Nas reportagens sobre as visitas de Angyone Costa aos ateliers nos anos 20, lemos Georgina de Albuquerque, Rodolpho Chambelland (1879-1967) ou Pedro Bruno (1888-1949), por exemplo (todos, aliás, com estudos na Europa), tratando-se como impressionistas. Naquele momento, ao menos, era assim que se consideravam, recebendo a concordância da crítica de arte. Praticar o impressionismo para Georgina era “[...] tudo quanto há de mais movimentado, mais ensolarado, menos calculado e medido. Eu pinto a natureza, pelas sugestões que ela me causa, pelos arroubamentos que me provoca e, como tal, não posso ficar, hierática e solene, antes os imperativos que ela em mim produz”.²⁸⁸ É bem verdade que sua definição cairia como uma luva para chamar-se herdeira da Escola de Barbizon ou dos *macchiaioli*. Porém Georgina de Albuquerque se vincula ao impressionismo, que decerto conheceu durante o tempo em Paris na primeira década do XX e que ainda era considerado um símbolo de modernidade no seio da arte ocidental.²⁸⁹ Sua definição, bastante clara, sintetiza a forma como uma significativa parte dos artistas e da crítica devia conceber o grupo francês, como Mattos. Muitas das características citadas pela artista já foram, de fato, analisadas aqui a partir da produção de nosso crítico.

²⁸⁶ MATTOS, op. cit., *RIB*, junho de 1921.

²⁸⁷ Desenvolvemos adiante alguns parágrafos para uma reflexão mais ampla sobre o impressionismo no Brasil. Não nos propomos a um esforço específico sobre o assunto, mas nos parece que a atenção a uma história dos conceitos é essencial. Cf.: KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2006.

²⁸⁸ COSTA, J.A., op. cit., p.88.

²⁸⁹ Ao contrário da escola de Barbizon, que se vê apagada diante dos impressionistas, e dos *macchiaioli*, que acabam tendo seu impacto restrito mais ao âmbito local.

Ao mesmo tempo, a própria definição de Georgina denuncia a razão pela qual o olhar contemporâneo a afasta do impressionismo. Afinal, o grupo de Monet não estava muito interessado nos “arroubamentos” que a natureza causa ao pintor, sugerindo a transmissão do sentimento diante da paisagem, como afirma a artista e a crítica sobre ela. Pelo contrário, para eles era necessário extirpar a emoção da cena, herdada do romantismo, e deixar impresso na tela apenas a sensação visual – sensação dos olhos, portanto, não da alma.²⁹⁰ Ademais, é muito compreensível que, atualmente, os historiadores da arte, dispendo das carreiras completas dos artistas diante de seus olhos, percebam que um ou outro artista não fossem de fato impressionistas, mas que no máximo tivessem feito uso da técnica em algumas obras, durante certas fases de suas vidas (o caso de Visconti, estudado por Ana Cavalcanti, é exemplar²⁹¹). O argumento em questão – que poderia ser resumido nas palavras de Coli: “não houve entre nós um impressionismo, mas práticas impressionistas por alguns artistas, episódicas e incorporadas com maior ou menor rigor, bem tardiamente”²⁹² – é justo. O impressionismo absorvido pelo Brasil não se trata exatamente daquele levado à cabo por Claude Monet (1840-1926) na exposição de 1873, mas de um “impressionismo transformado” por artistas franceses, que não necessariamente abandona o desenho, mas pinta ao ar livre (ou com efeitos de ar livre) e que pede emprestado da técnica “a representação das formas indecisas e das claridades difusas”, como descrevia, em 1900, Jules Rais (1872-1943) – a partir de Ana Cavalcanti.²⁹³ Sob esta perspectiva, Georgina de Albuquerque e os outros estão praticando o mesmo que muitos de seus contemporâneos franceses. Uma técnica que não é impressionista *ipsis litteris*, mas sem dúvida herdada do movimento, e que acaba caminhando para um desenvolvimento mais individual que um esforço coletivo.

A partir dessa reflexão, quando Langes de Morretes é designado por Mattos como um impressionista, é possível presumir suas razões. Vale salientar também que ele não fora o único a compreender o pintor assim. Conforme Luis Afonso Salturi em dissertação sobre Lange, sua produção esteve constantemente associada ao movimento.²⁹⁴ Vejamos o que mais Adalberto diz sobre as obras na exposição. Apesar das pequenas críticas que faz à tela *Onde o belo une as*

²⁹⁰ ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna: do iluminismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p.76.

²⁹¹ CAVALCANTI, op. cit., 2005. Antes dela, Gilda de Mello e Souza já havia apontado para a mesma direção. Cf.: MELLO e SOUZA, op. cit.

²⁹² COLI, Jorge. Brasil e o impressionismo. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 25 de junho de 2017. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br>.

²⁹³ CAVALCANTI, op. cit., 2005.

²⁹⁴ SALTURI, Luis Afonso. *Frederico Lange de Morretes, liberdade dentro de limites: trajetória do artista-cientista*. Curitiba: UFPR, 2007, passim (Dissertação de Mestrado).

nações [Figura 24], é provável que esta fosse o carro-chefe da mostra, e também sua favorita.²⁹⁵

Assim ele discorre:

No seu quadro, “Onde o belo une as nações”, percebe-se bem a intuição que ele teve da composição e do jogo das massas; o primeiro plano condiz perfeitamente com a disposição do conjunto; as luzes são bem distribuídas e a pincelada enérgica. Encontramos, porém no quadro, umas pequenas durezas na maneira de tratar a água que se precipita do alto das cascatas, sentimos a falta da vaporização que, em geral, se forma, quando as águas caem de grande altura. No mais, o quadro empolga.²⁹⁶

Na magistral obra, digna de um museu público, podemos observar a preocupação do artista com a luz intensa sobre a paisagem, sem sombras; o “jogo das massas” em gamas verdes e azuis, sem particularizações ou detalhes; os reflexos surpreendentes sobre as rochas, tomando tons lilases, e de fato a “pincelada enérgica” – embora não tanto quanto a de Parreiras – referida por Mattos. Aliás, seu procedimento artístico se assemelha bastante ao do autor do tríptico *Terra Natal*, almejando garantir uma representação sintética da monumental paisagem através de um enquadramento e dimensão que minimizam o espectador. *Onde o belo une as nações* se apresenta como uma tela que deseja ser símbolo de identidade regional de uma nação múltipla em seu povo e natureza.²⁹⁷ Se a fatura do quadro surpreende em alguns pontos pelos pequenos empastamentos de tintas em tons mais claros, denotando focos maiores de luz, assim como pela justaposição de cores sem tons intermediários, é importante frisar que se trata de uma composição impossível de ser pintada ao ar livre por sua dimensão, sobretudo à beira das cataratas do Iguaçu. Na verdade, olhando minuciosamente percebemos o quanto a obra foi muito bem pensada, e não rapidamente pintada *in loco*. Há fortes linhas que estruturam a composição; linhas curvas que ajudam a guiar nosso olhar, mas que principalmente delimitam os espaços: céu e terra, verde e azul, etc. Também não há contaminação de cores entre planos, ou mesmo entre “objetos”, e se elas é que chamam a atenção do quadro, ainda assim se subordinam ao desenho.

²⁹⁵ Em um ato pouco comum de sua crítica, Mattos sugere que o Estado compre a obra em questão para a Pinacoteca da ENBA pelo seu potencial patriótico diante da proximidade com o centenário de Independência, além sua qualidade documental e estética. A sugestão parece não ter sido acatada, haja vista que a tela se encontra hoje no Clube Curitibano, no Paraná, sob o título *Cataratas do Iguaçu*. Caso semelhante, até onde pudemos observar, só acontece com a obra *São Sebastião*, de Eliseu Visconti. Cf.: MATTOS, Adalberto. *Mostras de Arte: Exposição Brasileira*. RIB, Rio de Janeiro, ano I, nº3, novembro de 1920.

²⁹⁶ Idem, op. cit., RIB, junho de 1921.

²⁹⁷ Sobre arte e identidade regional na Primeira República, especialmente no Paraná e a atuação de Lange de Morretes, ver: VALLE, Arthur. *Repertórios Ornamentais e Identidades no Brasil da 1ª República*. *Anais do XIII Encontro de História Anpuh-Rio*, Rio de Janeiro, 2008.

Tudo isso nos leva a firmar que *Onde o belo une as nações* não é obra impressionista.²⁹⁸ Suas preocupações são bem diferentes das pequenas e singelas impressões de Monet, preocupado com o esfacelamento dos contornos dos objetos pela incidência da luz ou com os reflexos nas águas calmas, mas negligente em relação a motivos grandiloquentes.²⁹⁹ Langes de Morretes se utiliza do recurso às manchas para o colorido, como fazem, em maior ou menor grau, Parreiras e Baptista da Costa. Sobrepõe camadas para criar efeitos de volume e clarifica a tela, praticamente eliminando as sombras – ao contrário das paisagens clássicas que as utilizavam como forma de divisão dos planos. Nada além disso.

Contudo, essas mesmas características provavelmente eram suficientes para Mattos considerá-lo um impressionista, assim como uma eventual denominação pelo próprio artista, já que algumas fontes indicam ter ele se sentido entusiasmado com o movimento após seu retorno da Europa, em 1920.³⁰⁰ Não podemos nos esquecer, é claro, que Mattos o chama de um impressionista de “larga visão”, uma denominação curiosa, que pressupõe algum juízo de valor perante aqueles que não o seriam (ou seja, apenas impressionistas), e que aliado ao momento do pintor na Europa, já bem tardiamente em relação ao desenvolvimento da corrente francesa, corrobora a ideia de Cavalcanti sobre a absorção transmutada e aceitável institucionalmente do impressionismo pelos brasileiros.³⁰¹ Efetivamente vemos em *Onde o belo une as nações* o que Rodrigues chamou de “impressionismo contido e superficial”, com a incorporação de apenas alguns elementos do movimento. Mas, como vimos com Arthur Timotheo da Costa, há casos um pouco mais complexos. A pintura de Langes de Morretes tem uma fatura moderna para o contexto brasileiro, mas é absolutamente sóbria, como afirma Mattos. Entre ela e a de Arthur há uma enormidade de obras, de diferentes artistas, que transitam em maior ou menor grau de convenção e individualidade.

Ainda haveria outros casos de artistas que pintariam impressões ou pequenas manchas segundo Adalberto Mattos. Em 1922, Pedro Weingärtner expunha uma “justa impressão de um interior de floresta do Rio Grande do Sul”³⁰², assim como Levino Fanzeres (1884-1956) tinha uma “bem manchada paisagem de corte pitoresco e planimetria compreendida” em sua

²⁹⁸ Nesse sentido, discordamos da opinião de Salturi, que estudando a obra de Lange de Morretes, concorda com a fortuna crítica sobre o pintor ao aproximá-lo do impressionismo, acrescentando também a relação com o pós-impressionismo. Cf.: SALTURI, op. cit., p.185.

²⁹⁹ ARGAN, op. cit., p.76.

³⁰⁰ DE BONA apud SALTURI, op. cit., p.144.

³⁰¹ CAVALCANTI, op. cit., 2005.

³⁰² MATTOS, Adalberto Pinto. Bellas Artes: Exposição Weingartner. *O Malho*, Rio de Janeiro, ano XXI, nº1046, 30 de setembro de 1922.

individual.³⁰³ No Salão de Belas Artes de 1924, Benno Treidler (1857-1931) apresentava uma “maravilhosa coleção de impressões do morro do Castelo”³⁰⁴; no Salão dos Novos, em 1926, Georgina de Albuquerque expunha “deliciosas impressões resolvidas com segurança e simplicidade”³⁰⁵, enquanto no mesmo ano Hermogenes Marques (1896-1920) era lembrado pelo crítico como um pintor de estilo largo e sempre emotivo, fosse nas “telas de grandes proporções, como nas pequenas manchas”.³⁰⁶ Não nos deteremos em cada um deles, ora devido a ausência de maior fortuna crítica, ora a falta de acesso às suas obras, impossibilitando maiores exames. As referências valem como evidência de que Mattos aprovava esse tipo de pintura “rápida” de paisagens, em pequenos suportes, muitas vezes de madeira, desde que dentro dos critérios já enunciados até agora.

Podemos resumir tudo isso com um exemplo bastante emblemático, retirado da exposição do pintor português Fausto Gonçalves (1893-1946) no Gabinete Português de Leitura em 1923. Mattos vê na obra do pintor uma individualidade forte, patente, que representa o que sente e que “*pratica o impressionismo dentro de um desejo justo, com alma, sem os malabarismos grotescos, empregados, na maioria das vezes, para perturbar o observador...*”.³⁰⁷ Após essas declarações, que já nos são familiares, Mattos arremata com uma ótima afirmação supostamente retirada do próprio artista sobre o seu trabalho:

As suas *manchas* – o próprio pintor o confessa, são flagrantes rápidos, executados no estreito limite de rápidos minutos: impressões, onde a compreensão dos valores obedece ao critério do belo e a estados perfeitamente emotivos.³⁰⁸

A definição acima é, como apontamos anteriormente, muito próxima àquela de Georgina de Albuquerque na entrevista a Angyone Costa. O crítico reitera que as manchas e impressões devem ter desenho e emotividade, e ser obedientes aos critérios do Belo. A obra deve conter a emoção do artista quando viu a natureza a ser representada. Daí se depreende que a pintura também deve comover o espectador. Os sentimentos, quando despertados – ou seja, quando sinceros, honestos –, são conquistados através da capacidade de transmitir o essencial dos elementos compostos, o “caráter das coisas”, correspondendo consequentemente aos critérios

³⁰³ Idem. Bellas Artes: Exposição Levino Fanzeres. *O Malho*, Rio de Janeiro, ano XXI, nº1059, 30 de dezembro de 1922.

³⁰⁴ Idem, op. cit., *RIB*, agosto de 1924.

³⁰⁵ Idem. De Bellas Artes. *Para Todos*, Rio de Janeiro, ano VIII, nº398, 31 de julho de 1926.

³⁰⁶ Idem. De Bellas Artes: Hermogenes Marques. *Para Todos*, Rio de Janeiro, ano VIII, nº393, 26 de junho de 1926.

³⁰⁷ Idem. Bellas Artes: Exposição Fausto Gonçalves. *O Malho*, Rio de Janeiro, ano XXII, nº1089, 28 de julho de 1923. Grifos nossos.

³⁰⁸ *Ibidem*.

do Belo, posto que não há beleza afastada da verdade. Quanto à questão da rapidez e espontaneidade do trabalho dos pintores (ponto que somente o exame das obras pode confirmar), ela parece por vezes oposta à presença do desenho. A única maneira possível, ao nosso ver, para que as duas coisas estejam associadas, é através daquela concepção moderna de desenho que argumentamos em Timotheo da Costa. Todos esses elementos funcionam como um jogo de forças em que cabe ao artista definir os pontos mais decisivos para a obra final, e que, para Mattos, é aceita quando contém esses elementos sem o sacrifício de um ou outro.

A partir dessa relação, podemos compreender por que há tanta simpatia por Edgard Parreiras (1885-1964) nas críticas de Adalberto Mattos. Em seus textos, sempre faz referências elogiosas à atuação do paisagista, e o vê como um importante pintor pertencente a uma geração posterior àquela formada pela “trilogia gloriosa”. Sua formação foi realizada fora dos limites da ENBA, ministrada pelo tio Antonio e concluída no tempo em que permaneceu na Academia Julien, em Paris. Ao contrário de Lange de Morretes – que também fez seus estudos fora da Escola, mas teve atuação mais restrita ao Paraná –, Edgard frequentou assiduamente os Salões de Belas Artes e os principais certames artísticos da época no Rio de Janeiro, conquistando premiações, como apontam Nascimento e Tarasantchi.³⁰⁹ O “sobrinho Parreiras” é um bom caso para ser analisado porque, menos ousado que Timotheo e com carreira mais longa, representa essa geração que se encontra em plena maturidade artística nos anos 20 atuando no circuito oficial, e portanto recebendo maior atenção da crítica.

Para se ter ideia, entre 1920 e 1926, período em que Mattos está presente com maior força nas revistas e produz críticas às pinturas das Exposições Gerais, somente no último ano Edgard não foi citado, e isso porque justamente não enviou obras ao Salão. O crítico chegou até mesmo a sugerir ao júri que conferisse ao pintor o Prêmio de Viagem em 1921, visto que não haveria melhores candidatos, destacando *Sol da tarde* pelas dificuldades vencidas e os “atrevimentos de luz e sombras, que traduzem bem o magnífico estado de alma do artista, quando o executou”.³¹⁰ No Salão do ano seguinte, Mattos retomava a questão, lastimando as disposições regimentais que impediriam Edgar Parreiras de receber tal premiação por já ter estudado no estrangeiro. No entanto, seria ele novamente aquele com mais competência para voltar à Europa, dessa vez por *Solar avoengo*, tela com “um encantamento especial, uma luz que inebria e um empastamento que empresta à paisagem uma nota alegre, as gamas bem-postas

³⁰⁹ NASCIMENTO, Ana Paula; TARASANTCHI, Ruth Sprung. *Família Parreiras: Antonio, Edgar e Dakir*. São Paulo: Sociarte, 2013, p.73-75.

³¹⁰ MATTOS, op. cit., *RIB*, agosto de 1921.

jogam para longe”.³¹¹ Para nossa felicidade, conhecemos a citada obra, além de algumas de suas versões, o que nos ajudam a pensar no processo de trabalho do artista.

O quadro enviado por Edgard Parreiras para a exposição foi reproduzido na matéria de Mattos da *Ilustração Brasileira* [Figura 25]. Trata-se de uma paisagem em que domina o antigo solar ladeado por duas árvores, preenchendo a faixa central da tela de um lado a outro. Podemos ver apenas um pouco do céu claro, que deveria ocupar todo o terço superior da obra não fosse a altura de uma das árvores que o divide em duas porções. A terça parte inferior do quadro, por sua vez, é dominada pela terra irregular, entre vegetações e pedras que aparentam certo abandono. Podemos perceber nessa faixa os diversos tons utilizados pelo pintor para sugerir a variação do solo, bem como as manchas claras que pintam aqui e ali o mesmo, indicando os focos de luz a que Mattos se refere.

Solar avoengo ganha mais força quando comparada às duas outras versões que encontramos, possivelmente estudos para a tela exposta em 1922 [Figura 26-27].³¹² Em conjunto, podemos observar as dúvidas do artista ao lançar a árvore principal para o primeiro plano e depois para o fundo; ao cambiar a localização dos minúsculos personagens sugeridos pelas manchinhas de tinta; ao alterar a própria perspectiva e estrutura da construção, ou ainda ao estudar os diferentes focos de luz sob a faixa de terra na porção inferior. Mas o que chama a atenção é a qualidade das tintas, ora mais ou menos grossas, porém sempre aplicadas à superfície da tela com pinceladas bem marcadas, manchas justapostas em diferentes tons insinuando as gradações de luz e sombra, e que em alguma medida se conservam na obra final, já que o crítico salienta a presença do empastamento.

Parreiras será muito lembrado na crítica de Mattos por sua sobriedade e honestidade, por sua iluminação e pelo frescor do colorido. Em sua exposição individual de 1923 na Galeria Jorge (onde *Solar avoengo* também estava presente), além de ter essas características novamente citadas na análise das obras, o crítico valoriza o caminho seguro que percorre o paisagista, destacando o sentimento existente em suas obras em contraposição à imitação da natureza, bem de acordo com o que já vimos anteriormente:

Nas suas paisagens percebe-se *mais alguma coisa que a simples reprodução do real*; em cada quadro existe uma luta nova e uma alegria também nova por ter vencido a

³¹¹ CREMONA, op. cit., *RIB*, janeiro de 1923.

³¹² Conforme fotografia no site do leilão, a tela da *Figura 27: Edgard Parreiras (atribuído): Solar Avoengo (estudo). Óleo sobre tela, 49x60 cm. Disponível em: <http://www.onzedinheiros.lel.br>*. possui em seu verso a anotação: “estudo p/ Solar Avoengo / 1922”. Dadas as suas medidas, bastante semelhantes à tela da *Figura 26*, acreditamos que ambas se constituiriam como estudos para a terceira, reproduzida por Mattos, que também afirma, em outra ocasião, ser uma tela de maior dimensão. Cf.: CREMONA, Ercole. Edgard Parreiras. *O Malho*, Rio de Janeiro, ano XXII, nº1076, 28 de abril de 1923.

dor; e apesar dos pesares, o pintor vive feliz, daquela felicidade filha da “saúde moral”.³¹³

Saberia Mattos de algum detalhe da vida do artista, alheio ao leitor, que possa explicar essa superação de dor? Seria uma referência a algum acontecimento funesto em sua vida ou apenas uma metáfora da relação do pintor com a obra, em que este deve lutar para bem resolvê-la, sentindo dores e alegrias? Não sabemos ao certo, mas em qualquer dos casos o crítico trabalha novamente a ideia de uma transmissão do sentimento do indivíduo para a paisagem, algo mais que a “simples reprodução do real”, empreendido de forma honesta (“saúde moral”). Esse sentido é compartilhado pelo próprio Edgard no inquérito de Angyone Costa, quando afirma: “Eu pinto a paisagem com amor, sentimento, paixão. Não sei se a minha diretriz está errada, mas sou sincero no que faço”.³¹⁴

Ladeira do Castelo [Figura 28], outra obra que nos é conhecida, também foi exposta na individual de 1923, recebendo de Mattos as seguintes palavras:

Em *Ladeira do Castelo*, além da vantagem de representar um detalhe da montanha histórica que aos poucos desaparece, mostra um aspecto de paisagem pitoresco, tratado com liberdade e grandes condições emotivas. De pequenas proporções, encerra uma magnífica linha de composição e um empastamento seguro, qualidades, aliás, familiares ao moço pintor.³¹⁵

Por seu material e formato, uma superfície pequena em madeira, provavelmente trata-se de uma pintura ao ar livre, um “flagrante” observado e registrado pelo pintor.³¹⁶ A paisagem possui de fato uma linha de composição muito original, agradável e interessante ao olhar, parecendo ser o grande motivo da tela, aquilo que tornaria a cena digna de ser representada aos olhos de Parreiras. Some-se a isso o tema pitoresco, notado por Mattos, de intrínsecas conotações emotivas, presente na singularidade do casario sobre o morro do Castelo em destruição – e que por sinal também aproxima a obra de outras produções do paisagista, como o próprio *Solar avoengo*, onde nota-se a velha construção em processo de arruinamento.

Ademais, *Ladeira do Castelo* confirma qualquer dúvida que *Solar avoengo* possa suscitar em termos de propriedade das tintas. A tela possui empastamentos marcantes, como na ruela em primeiro plano, denotando a textura bem caracterizada do calçamento e a abundância de luz, ou nos pequenos detalhes à frente das casas, impossíveis de identificar o que quer que

³¹³ MOVIMENTO artístico – Exposição Edgard Parreiras. *RIB*, Rio de Janeiro, ano IV, n°35, julho de 1923. Grifos nossos.

³¹⁴ COSTA, J.A., op. cit., p.133.

³¹⁵ MOVIMENTO, op. cit., *RIB*, julho de 1923.

³¹⁶ Corroborar com isso a afirmação do próprio Edgard Parreiras, mais uma vez na entrevista a Angyone Costa, de que a “paisagem verdadeira” é aquela “autêntica, [a]o ar livre, que não a combinação de fundo de quadro, convencional, como os antigos faziam”. Cf.: COSTA, J.A., op. cit., p.132-33.

sejam, mas assinalando uma relação de profundidade com o fundo. À esquerda, o muro destroçado revela o gosto pelas gradações de luz sobre a pedra, marcadas pelas manchas em tonalidades distintas, lado a lado, escurecendo gradativamente nos pontos menos iluminados, mas preservando uma harmonia de ocres no conjunto. Não há um desenho firme, mas as cores estão delimitadas no interior do contorno dos elementos. A cena conserva ainda características essenciais para o crítico, como proporção e perspectiva. Apesar de não indicarmos conexões necessárias, *Ladeira do Castelo* possui pontos de contato formais e temáticos notáveis com certas paisagens dos últimos decênios do século XIX, como as do pintor português Silva Porto (1850-1893) [Figura 29] ou ainda certas manchas dos *macchiaioli*, a exemplo de Giovanni Fattori (1825-1908) [Figura 30]. A respeito das conexões temáticas e plásticas entre o grupo do naturalismo português e os italianos, cabe aqui a conclusão de Fernanda Pitta, que percebe um interesse maior desses “[n]as propriedades eminentemente construtivas da cor e suas articulações no plano pictórico” às experiências de dissolução da luz levadas à cabo pelos impressionistas.³¹⁷ Tal preocupação, também notada em Edgard Parreiras e outros pintores brasileiros, indica caminhos modernos alternativos àquele trilhado pelo impressionismo, que conciliam novos aspectos formais aos desejos de uma arte nacional, capaz de expressar a “cor local”.

2.6. Incursões divisionistas

O último pintor paisagista dessa parte do trabalho deve ser Eliseu Visconti. Já comentamos anteriormente um pouco de sua posição privilegiada na história da arte brasileira. Visconti trabalhou, ao longo de sua extensa carreira, por todos os gêneros e com diversas técnicas; seus estudiosos mapearam suas fases, evidenciando os seus particulares interesses em cada momento. Lygia Martins Costa apontara que o pintor estava caminhando entre o impressionismo e um neorrealismo nos anos 20, enquanto Mirian Seraphim preferira denominar o período como Consagração.³¹⁸ De fato, é a partir de 1920, no seu retorno da França para o Brasil, que Visconti recebe a medalha de honra nas Exposições Gerais e fica encarregado de importantes encomendas estatais, confirmando a reputação do pintor na capital federal. Nessa

³¹⁷ PITTA, Fernanda. A paisagem naturalista estrangeira na coleção do Museu Mariano Procópio, suas relações com a Pinacoteca e com o meio artístico brasileiro. In: CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira et al. *Coleções em diálogo: Museu Mariano Procópio e Pinacoteca de São Paulo*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2014, p.88.

³¹⁸ COSTA, L.M. apud SERAPHIM, op. cit., p. 254-55; Idem. A carreira artística. In: VISCONTI, Tobias Stourdzé (org.). *Eliseu Visconti: a arte em movimento*. Rio de Janeiro: Hólos Consultores Associados, 2012, p.114-123. Aline Viana Tomé discute a historiografia em relação a Visconti em: TOMÉ, Aline Viana. *Representações da cidade do Rio de Janeiro na pintura de Eliseu D'Ángelo Visconti (1866-1944)*. Juiz de Fora: UFJF, 2016, p.25-33. (Dissertação de Mestrado).

década o pintor atua com regularidade nos Salões, e conforme também nos demonstra Seraphim, apesar de ser conclamado como um grande artista, suas obras nem sempre são bem-vistas pela crítica, sobretudo aquelas mais arrojadas e preocupadas com questões próprias da pintura, como vinham sendo experimentadas pelas vanguardas.³¹⁹

A princípio, a crítica de Mattos sobre o pintor segue o mesmo sentido da opinião geral presente na imprensa. A preferência é por suas obras mais antigas – *Recompensa de São Sebastião, Gioventú, Maternidade* ou os retratos de Nicolina Pinto do Couto e Gonzaga Duque³²⁰ –, mas reconhece a posição privilegiada de Visconti no panorama contemporâneo da arte brasileira. É assim que, em passagem citada anteriormente, Mattos aproxima o artista a Baptista da Costa como dois fortes e modernos pintores de sua época, a despeito de suas diferenças de temperamento: “eles possuem apenas maneiras diferentes de interpretação, mas o fundo é o mesmo, o mesmíssimo, calcado na observância impecável do desenho”.³²¹ Mesmo antes, na crítica sobre o Salão de 1921, Mattos já apontava a primazia do artista entre os seus:

Visconti representa para o Brasil o mesmo valor que Rembrandt para a Holanda, Velázquez para a Espanha, Rafael para a Itália e tantos outros, que seria longo enumerar; pois quase todas as grandes nações Europeias possuem o seu artista encarnando condições sérias para serem colocados no mesmo nível dos gênios.³²²

Ou ainda no Salão de 1926, quando afirma que o pintor pode ser considerado um “padrão-guia para a mocidade”, caminhando para a “perfeição suprema”.³²³

Dentre as qualidades presentes em suas obras, Mattos enaltece a existência do desenho, mesmo que aparentemente escondido, e sob o qual poderíamos acrescentar aqui também a comparação com Henri Martin (1860-1943), pintor francês que se envolveu com o neoimpressionismo após passar pelo aprendizado formal das Academias. Em junho de 1922, comentando uma exposição francesa no Rio de Janeiro, Mattos é combativo:

Dirão os nossos artistas, simpáticos às ideias revolucionárias, que os grandes artistas, como Henri Martin, na França, e o nosso Visconti, *abraçaram as novas tendências*; realmente o argumento é valioso, para fortalecer a tendência dos adeptos das inovações; mas, - há sempre um “mas” – [...] em qualquer quadro de Henri Martin ou Visconti, *há o desenho palpável*, que entra pelos olhos dos mais obtusos “entendedores” de pintura, e *a par desse desenho está o passado*, está a glória conquistada pelos artistas, quando professavam a arte chamada “passadista”, arte em cujo culto chegaram ao máximo de perfeição que se pode chegar.³²⁴

³¹⁹ SERAPHIM, op. cit., 2010, p.117.

³²⁰ MATTOS, op. cit., *RIB*, setembro de 1920.

³²¹ Idem, op. cit., *RIB*, agosto de 1924.

³²² Idem, op. cit., *RIB*, agosto de 1921.

³²³ Idem. O Salão de 1926. *RIB*, Rio de Janeiro, ano VII, nº73, setembro de 1926.

³²⁴ Idem. Movimento artístico: Exposição francesa. *RIB*, Rio de Janeiro, ano III, nº22, junho de 1922. Grifos nossos.

Ora, de fato as paisagens pontilhistas de Martin, dentre as quais citamos *Le Pont à Labastide-du-Vert* [Figura 31], são fortemente estruturais, dominadas pela força das linhas. São composições meditadas, demoradas; telas que não mais podem ser resolvidas a partir da experiência avassaladora da pintura em *plein air*, mas que devem retornar para dentro da tranquilidade do atelier. Talvez seja por isso que Mattos valorize o desenho na obra do pintor francês, mas também porque certamente conheceu uma pintura magistral do início de sua carreira, pertencente então à Pinacoteca oficial, hoje MNBA: *Titãs escalando o céu*, de 1885.³²⁵ A imensa obra atestava ao crítico o conhecimento de Henri Martin sobre o desenho, o modelado, a anatomia, a proporção, a perspectiva – enfim, todo o cabedal dos mestres do passado –, estando autorizado, nesse caso, a efetuar a desconstrução (ou melhor, reconstrução) da imagem a partir da técnica pontilhista. O caso de Visconti parece muito similar. Após o aperfeiçoamento contínuo da técnica na Academia e durante o Pensionato no estrangeiro, expondo inúmeras telas em que sua maestria ficara comprovada, o artista pode começar as suas experiências com menor receio de ser chamado de desonesto, malabarista, etc.

Mas o que dizer especificamente sobre as paisagens de Visconti? Seguramente elas possuem diferenças claras com todas as que apresentamos até aqui. E o que Mattos acha, afinal, delas? Vejamos o único caso onde ele é preciso em relação a uma paisagem do artista, exposta no Salão de 1925:

Eliseu Visconti, consagrado autor de tantas telas e primorosas decorações, está presente no Salão anual com uma encantadora paisagem, *Vila Rica*. No quadro, os mais delicados predicados aparecem; o ambiente rico do lugar foi pretextado para o mestre criar uma obra-prima, irmã das já produzidas. As gamas envolvidas se sucedem nos vários planos pincelados com rara maestria, e a perspectiva rigorosa, interpretada pela sua visão adestrada, mostra o encanto da pitoresca localidade rendilhada de verdes calmos e montanhas altaneiras, beijadas pelo sol filtrado em nuvens que se adivinham... *Vila Rica* é uma das mais belas obras do Salão, confirmando com segurança a auréola do mestre criador da “Maternidade”, “Oreades” e “S. Sebastião”.³²⁶

A apreciação crítica de Mattos à obra *Vila Rica* [Figura 32] é uma surpresa. Trata-se de uma tela de tamanho considerável para o ousado enquadramento, exposta no certame oficial. A paisagem é construída dispensando as convenções – se normalmente eram reservados dois terços da tela para o céu, aqui não há mais que um pequeno triângulo na margem superior à direita. A perspectiva é a de alguém que se encontra em um ponto mais alto em relação à *Vila Rica*, mas ainda assim na baixada. Domina por toda a extensão do quadro o morro em tons

³²⁵ Mattos chega a comentá-la em ocasião anterior, em visita à Galeria Oficial. Cf.: Idem, op. cit., *RIB*, abril de 1921.

³²⁶ Idem. O Salão de Bellas Artes. *RIB*, Rio de Janeiro, ano VI, nº61, setembro de 1925. Grifos nossos e do autor.

verdes e amarelos, construídos com pouca tinta, rala até, e pinceladas curtas que, se não vibram pela intensidade cromática, tremulam e enlevam o olhar por sua frequência e quantidade (tons “rendilhados”), dispostas lado a lado sobre uma camada preparatória de tinta. A extinção do céu na cena é de fato coisa importante e revela o mérito de Visconti, notado por Mattos, pois sem ele há muito mais dificuldade em exprimir a perspectiva. Some-se a isso a ausência de sombras, pois toda a tela está permeada por uma luz difusa, de dia nublado, de “sol filtrado em nuvens que se adivinham”. No entanto, o pintor sugere a perspectiva brilhantemente pelas variações de relevo do morro, se utilizando apenas do sentido das pinceladas e de seus valores. Se esse procedimento não faz uso do desenho acadêmico, por outro lado supõe um grande domínio do modelado e do claro-escuro para seu sucesso. Ademais, reforçando a perspectiva através do jogo entre o longe e o perto, o pequeno e o grande, Visconti insere no primeiro plano um grupo de construções com fortes linhas diagonais e anima o centro da tela com as pequenas e simplórias moradias de Vila Rica, ladeadas por árvores, arbustos, pedras e seus habitantes – discretas manchinhas coloridas na paisagem.

Adalberto acentua na paisagem de Vila Rica o conhecimento perspéctico e a riqueza do colorido “rendilhado”, capazes de “mostra[r] o encanto da pitoresca localidade”. Mesmo com uma solução plástica diferenciada, para Mattos a finalidade da obra continua a ser a transmissão de uma emoção ao espectador, aqui conquistada a partir de procedimentos modernos. Como aponta Mirian Seraphim, não foram todos que apreciaram *Vila Rica* da mesma forma como Mattos. Diz um crítico de *O Jornal*:

Um artista que este ano não nos parece representado na altura do seu renome, é o senhor Eliseu Visconti. Reproduziu ele em pequena tela um aspecto curioso do bairro de Copacabana - “Villa Rica” – nome pejorativamente dado a aprazível e pitoresco recanto, onde a pobreza, para se abrigar tem construído miseráveis barracões. O verde dessa paisagem está, a nosso ver, *muito diluído; é um verde fraco, lavado e cru; não evoca o forte vigor da nossa pujante natureza*. Está claro que o trabalho do consagrado mestre tem *qualidades decorativas das mais preciosas e finas, dificuldades vencidas com galhardia e uma inquestionável pureza de desenho*.³²⁷

Enquanto Mattos considera a pintura uma obra-prima de Visconti, o crítico anônimo crê que ela não representa muito bem o seu autor justamente pelo colorido. Percebemos aqui a ênfase no desenho, conquistado através de uma pureza um pouco misteriosa – talvez na ausência dos contornos e sombras escuras? –, mas o que o incomoda é o aspecto “diluído” e os tons muito claros ao invés das cores quentes da natureza tropical ensolarada. O crítico deseja o que Mattos exalta em outros casos para artistas como Baptista da Costa, que exprimem a

³²⁷ BELLAS Artes: O salão dos artistas brasileiros – A Pintura. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 19 de agosto de 1925 (apud SERAPHIM, op. cit., p.134). Grifos nossos.

paisagem através da famigerada “cor local”. Em *Vila Rica*, no entanto, Visconti não possuía essa intenção. O tratamento das cores contém certa busca atmosférica, que confere aquela sensação de dia nublado, ainda mais acentuada em outras de suas paisagens, como *Rua Santa Clara* [Figura 33], da mesma época.³²⁸

Em todo o caso, é expressivo que o crítico de *O Jornal* perceba na paisagem “qualidades decorativas”, pois isso de fato faz sentido. Basta comparar a tela de Visconti àquelas realizadas por João Timotheo da Costa para o Palácio Pedro Ernesto [Figura 34], por exemplo.³²⁹ A alta linha do horizonte, o predomínio de tons frios e pastéis e as pinceladas curtas e rápidas de fatura pontilhista foram constantes da pintura decorativa no início da República³³⁰, encontradas também nas decorações de Visconti para o mesmo palácio naqueles anos. Unindo a produção de paisagens do pintor desses anos às decorações, notamos que as escolhas cromáticas e o tipo de técnica utilizada se mantêm, evidenciando pleno interesse no divisionismo.

Sobre este assunto, vale retomar a relação entre Visconti e Henri Martin. Ana Cavalcanti explora a questão ao revelar a profunda impressão que o pintor brasileiro teve das decorações pontilhistas do Capitólio de Toulouse, empreendidas pelo francês no início do século XX.³³¹ Já Mattos, visitando o atelier de Visconti em 1923, conheceu os painéis para a decoração do Palácio Pedro Ernesto, e em reportagem na revista *O Malho* é bem claro sobre o que pensa dos mesmos:

[...] uma técnica preciosa anima o trabalho, técnica unicamente realizável quando se é, realmente, grande: *O Divisionismo*.
Visconti abraçando tal forma de interpretar tão complexa obra, realiza para o ambiente do Rio de Janeiro um verdadeiro ato de coragem revolucionária. Os painéis tratados pela *moderna escola (moderníssima para o Brasil)*, recebeu no conjunto uma vibração perfeita, mostrando o real valor do seu intérprete.³³²

Não nos alongaremos sobre Visconti pois outras de suas obras serão objetos de análise no próximo capítulo. Cabe aqui apenas observar que nosso crítico estava atento (e favorável) a esse tipo de produção de Visconti, bem sincronizado com o que alguns artistas europeus vinham desenvolvendo.³³³ Ademais, no que se refere ao conjunto de paisagens semelhantes à *Vila Rica*,

³²⁸ Aline Viana Tomé analisa a obra em questão em debate com Valeria Piccoli e Mirian Seraphim. A discussão travada trouxe grande contribuição para nossa reflexão sobre *Vila Rica*. Cf.: TOMÉ, op. cit., p.170-172.

³²⁹ Sobre as paisagens em questão, cf.: VALLE, op. cit., 2007, p.238; 287-88.

³³⁰ Ibidem, 269-270.

³³¹ CAVALCANTI apud VALLE, op. cit., 2007, p.270.

³³² MATTOS, Adalberto. Bellas Artes: As decorações do Conselho Municipal – Eliseu Visconti. *O Malho*, Rio de Janeiro, ano XXII, nº1078, 12 de maio de 1923. Grifos nossos.

³³³ Valle aponta, a esse respeito, algumas particularidades da produção de Visconti. Cf.: VALLE, op. cit., 2007, p.270-271.

entendemos que a solução encontrada por Visconti também se aproxima do divisionismo citado por Mattos nos painéis decorativos, o que poderia significar uma outra via possível, segundo o crítico, para a pintura de paisagem em seu tempo.

Nosso foco neste capítulo concentrou-se preponderantemente sobre a crítica das paisagens. A ausência de muitos paisagistas certamente deve ter sido notada pelo conhecedor da história da arte brasileira, porém procuramos trabalhar com alguns dos nomes que nos ofereciam condições de fortalecer nosso raciocínio. Buscamos demonstrar o quanto obras com diferentes soluções pictóricas foram julgadas positivamente por Adalberto Mattos. Se os critérios são basicamente os mesmos, eles são, todavia, compreendidos com significados e graus diferentes. Só assim parece ser possível a apreciação de um Baptista e um Timotheo, um Parreiras e um Visconti. Destacamos, nesse sentido, os caminhos distintos, vinculados a linguagens diferentes, não se tratando pura e simplesmente de uma assimilação contida do impressionismo. A influência existe, mas há igualmente relações com os pintores de Barbizon, com o naturalismo português, com os *macchiaioli* e com o divisionismo francês.

No próximo capítulo continuaremos as análises entre texto e imagem, agora sobre os retratos e as obras de composição. Como o leitor perceberá, as tensões entre os critérios se mantêm ao contemplar as obras, apesar de, na crítica, se apresentarem harmonicamente ajustados. A metodologia empregada será basicamente a mesma, considerando as críticas e obras que dispõem mais elementos para nossa argumentação, bem como o diálogo com a historiografia da arte, fundado principalmente junto a Rodrigues, Dazzi e Valle.

Capítulo 3: Das obras II – Retrato e obras de composição

3.1. Caráter e símbolo

Uma das teses do trabalho de doutorado de Arthur Valle seria que, na pintura brasileira da Primeira República, haveria “uma associação mais ou menos estreita entre determinados tratamentos formais e determinados gêneros”, configurando-se em alguns *modos* estilísticos.³³⁴ Indiretamente já tratamos sobre isso na paisagem, associando-a ao que Valle chamou de *modo d'esquisse*.³³⁵ Entre os retratos, por sua vez, a preocupação fundamental com a fidelidade aos representados delinearía um *modo realista*.³³⁶ Analisando grupos de retratos produzidos nesse contexto, o autor elenca duas características importantes no plano formal: a preocupação com os valores, responsável pelo claro-escuro e modelado, e a paleta reduzida de cores, evitando saturações cromáticas.³³⁷

Este conjunto de características suporia *a priori* retratos de grande verossimilhança apoiados naquilo que seria um dos objetivos mais importantes das Academias de Belas Artes: a correta construção do corpo humano. A ideia de reproduzir o real ou imitá-lo retorna então ao centro da questão. Conforme nos apresenta Valle, a crítica internacional, desde meados do século XIX, propunha, ou melhor, exigia dos artistas algo mais que a simples cópia do retratado: era um dever ser capaz de buscar sua individualidade, seus aspectos mais subjetivos, sua “alma”. Valle apresenta casos muito semelhantes entre professores da ENBA, artistas e críticos, demonstrando sua atenção para a questão.³³⁸ Podemos afirmar que Adalberto Mattos igualmente comungava desses pressupostos. Um bom exemplo está em *Baptista da Costa retratista*, na *Para Todos*, poucos meses antes do mestre falecer:

[...] os seus retratos atingem também número considerável; eles *não são meras cabeças pintadas com a exclusiva preocupação da semelhança relativa*, porém outras qualidades reúnem em dosagem superior, tudo quanto no verdadeiro retrato deve existir: *caráter pessoal, emoção, psicologia e técnica*.³³⁹

A qualificação dos retratos de Baptista por Mattos é interessante por sua semelhança com aquilo que afirma Valle, mas também porque conhecendo suas críticas podemos perceber a existência de uma lógica bem coerente entre os gêneros. Assim como Mattos pregava que a

³³⁴ VALLE, op. cit., 2007, p.200. Sobre os *modos*, confira especialmente o capítulo 4 da referida tese.

³³⁵ Ibidem, p.216-238.

³³⁶ Ibidem, p.203. Entende-se “realista” aqui apenas como algo semelhante ao real, verossímil.

³³⁷ Ibidem, p.203-205.

³³⁸ Ibidem, p.214-215.

³³⁹ MATTOS, Adalberto. Baptista da Costa retratista. *Para Todos*, Rio de Janeiro, ano VIII, nº369, 09 de janeiro de 1926. Grifos nossos.

mera imitação do real não era suficiente nas pinturas de paisagem porque o pintor deveria buscar o caráter da natureza, imprimindo o seu temperamento na tela, no caso dos retratos o artista deveria expressar a subjetividade do próprio retratado, e não apenas “reproduzi-lo”. É uma questão de fato curiosa essa busca pelo caráter do modelo, pois subentende que o bom artista é capaz de captar até mesmo os recônditos dos seres humanos, suas essências. É o que acontece com o melhor retrato de Baptista da Costa [Figura 35] segundo Adalberto:

O retrato de D. Pedro II é, fora de contestação, uma obra-prima da pintura contemporânea no Brasil. [...] O velho monarca, vestindo as roupas tanto do seu agrado, está sentado em ampla poltrona entalhada; a cabeça cheia de nobreza, majestosa, destaca-se do fundo aureolado pela serenidade que foi a sua maior força [...]. Sobre o pequeno ângulo de uma mesa de trabalho, envolvido no ambiente, aparece o “Penseur” de Rodin, que foi maravilhosamente aproveitado pelo artista, como único e verdadeiro símbolo, digno de figurar ao lado da figura majestosa do venerando brasileiro.³⁴⁰

O trabalho de Baptista da Costa no quadro é, sem dúvidas, um trabalho de muita técnica. Desenho, claro-escuro, modelado, proporção: tudo nos leva à sua formação na Academia. O preciosismo dos entalhes na cadeira assim revela. Há um prazer especial em observar os lustros da madeira, as formas bem traçadas, o esmero com os detalhes. No entanto, ao abordar a tela, Mattos não cita essas características, muito apreciadas, mas descreve o quadro, ligando-o a características supostamente próprias à personalidade do monarca. É um retrato forte, de muita psicologia, mas perigoso pelas significações muito particulares que foram criadas em torno da vida do retratado. Pedro II é representado com uma fisionomia um pouco grave, séria; as sobrancelhas levemente caídas e os olhos fundos revelam a figura de um senhor cansado que vive de suas memórias. Ao olharmos o quadro, logo pensamos em D. Pedro II como o “imperador-cidadão” em suas roupas modernas, “tanto do seu agrado”; um intelectual acima de tudo, ao lado de uma escrivaninha com livros, tinteiro e uma simbólica réplica do *Penseur* de Rodin (1840-1917), que dispensa a necessidade de maiores associações por seu poder autoexplicativo. Em um piscar de olhos confirmamos a imagem consagrada que se têm do monarca, como Mattos o faz.³⁴¹

Ora, mas se estamos diante de um retrato cheio de psicologia e sentimento, que alcança um suposto caráter do representado, não teria sido mais honesto que Baptista da Costa o tivesse pintado *d’après nature*, para de fato capturar essa essência? Certamente isso não teria sido possível, já que Pedro II morrera em 1891 e Baptista executara o retrato na década de 20,

³⁴⁰ Ibidem.

³⁴¹ A dissertação de mestrado de Gueise Bergamaschine, vinculada ao Programa de Pós-Graduação em História da UFJF pode, nesse sentido, elucidar questões sobre o mito de Pedro II como filósofo, a partir do estudo da biografia do monarca por Pedro Calmon, de 1938.

oferecendo-o à Pinacoteca de Petrópolis no fim do ano de 1925.³⁴² Em todo o caso, para Adalberto Mattos isso não parece um problema, visto que o pintor teria sido capaz de alcançar a ideia que se tinha do imperador. Se há alguma “verdade” por trás desse retrato, portanto, não é aquela proposta pelos pintores do ar livre – de pintar em frente aos motivos –, mas de semelhança com o “real aparente” e de correspondência com o que se tinha como um “real psicológico”, a partir da História.

Ainda sobre a questão do modelo, podemos afirmar que Baptista dispôs de uma ajuda considerável para retratá-lo: uma fotografia, supostamente do tempo do exílio de Pedro II [Figura 36].³⁴³ Comparando-a com a pintura, logo notamos o procedimento do artista: enquadrou novamente o retratado, cortando seus pés e oferecendo maior centralidade para a cabeça e tronco, e eliminou o cenário, que não continha nenhum elemento que o vinculasse ao intelecto. O uso da fotografia por essa geração de artistas já é fato conhecido na historiografia, o que nos poupa de maiores comentários.³⁴⁴ Baptista também já havia procedido assim, como sugere o retrato de seu cunhado Oswaldo Cruz [Figura 37], de 1917, realizado a partir de uma fotografia sua em Petrópolis [Figura 38].³⁴⁵ O que chama a atenção é a nova composição do pintor no caso do retrato de Pedro II: ele inseriu elementos para reafirmar a ideia do monarca intelectual, não preservando a semelhança com o “modelo” – aqui entendido como a própria fotografia. Isso se torna ainda mais evidente e sugestivo a partir da declaração do literato Agrippino Grieco (1888-1973) em suas memórias sobre os pintores que conheceu:

[Pedro Bruno] Era delicadíssimo e apenas sorriu ao de leve ao mostrarem-lhe um retrato a óleo de Pedro II, feito por artista brasileiro, e onde o soberano, morto em 1891, aparece tendo na mesa de trabalho uma redução do “Penseur” de Rodin, famosa estátua exposta em 1895.³⁴⁶

Por trás do sarcasmo memorialístico de Grieco soma-se outro argumento que reforça a liberdade compositiva do pintor no retrato: a fim de alcançar a essência do retratado através de um símbolo (como nota Mattos), Baptista teria cometido um pequeno anacronismo, pois a escultura de Rodin ainda não havia sido reduzida e posta à venda durante a vida do monarca. Não estamos certos se a data afirmada por Grieco está correta, porém a versão ampliada que

³⁴² Conforme atesta placa na moldura: “Oferta do Professor João Baptista da Costa, M.D. Diretor da Escola Nacional de Belas Artes em Homenagem a D. Pedro II para inauguração da Pinacoteca de Petrópolis fundada por iniciativa do Sindicato de Turismo. 2/12/1925”. Agradeço à Bárbara Fernandes por essa indicação.

³⁴³ Agradeço muitíssimo à pesquisadora Fátima Argon, do Museu Imperial de Petrópolis, por localizar a fotografia em questão no acervo.

³⁴⁴ Sobre a pintura e a relação com a fotografia no ensino acadêmico francês, consulte: DIAS, op. cit., outubro de 2007. Disponível em: <http://www.dezenovinte.net>. Sobre o assunto no Brasil, cf.: DAZZI, op. cit., 2011, p.75-88; VALLE, op. cit., 2007, p.205-213.

³⁴⁵ RETRATO de Oswaldo Cruz. *Museu da Vida*. Disponível em: <http://www.museudavida.fiocruz.br>.

³⁴⁶ GRIECO, Agrippino. *Memórias – Província*. Rio de Janeiro: Conquista, 1972, vol.1, p.154.

concedeu celebridade ao *Penseur* foi executada somente em 1904, sendo altamente provável que suas reduções para venda ao público só tenham se iniciado após essa data.³⁴⁷

É possível acrescentar ao exemplo de Baptista muitos outros, mas aqui gostaríamos de fazê-lo a partir da reportagem de Mattos sobre uma exposição de retratos da desconhecida pintora Sylvia Meyer (1889-1955) em 1923. Na ocasião, o crítico também apresentara a ideia de algo mais que a cópia do modelo: “Os retratos apresentados revelam solidamente uma artista; o espectador encontra mais do que a simples semelhança, encontra a graça estonteante da mulher brasileira [...]”.³⁴⁸ Segundo o crítico, a pintora seria capaz de captar uma essência feminina compartilhada pelas brasileiras no conjunto de sua obra, um conceito tão abstrato e questionável quanto a ideia de uma “cor local” na paisagem, mas que ganha um sentido muito particular na confecção das obras de arte. Um pouco além, Mattos destaca um retrato específico, em pastel, da senhorinha Léa Pederneiras [Figura 39]. Primeiro salienta sua qualidade técnica, acrescida de sentimento, para então abordar a capacidade de Meyer expressar algo mais profundo:

[...] naqueles olhos que a pintora soube fazer viver, há uma expressão e uma vivacidade vibrantes, há psicologia e todos os predicados que a peregrinação através das coisas belas provoca no verdadeiro artista.

A atitude da retratada é magnífica; percebe-se que foi encontrada em um momento de inspiração, num daqueles momentos tão bem descritos por Pilo nas suas maravilhosas lições de estética [...].³⁴⁹

Mattos ilustra a crítica com o dito retrato, possibilitando que o contemplemos, apesar de em tons de cinza. Há alguma dureza no corpo da representada, e decerto não é a melhor obra da artista, ainda jovem então, mas já estimulada pelo crítico para que tentasse o Prêmio de Viagem.³⁵⁰ Todavia a cabeça é realmente admirável e bem desenhada. Os olhos distantes, que “miram mas não olham” o espectador, emoldurados entre o chapéu e uma mecha de cabelo, conjuntamente aos ombros caídos, ao fitilho longo e inerte, ao comedimento da fisionomia conferem um aspecto um pouco ébrio e desinteressado que se torna instigante ao espectador, como pondera o crítico. Curiosamente, é um retrato expressivo de um temperamento justo por

³⁴⁷ LE PENSEUR. *Musée Rodin*. Disponível em: <http://www.musee-rodin.fr>.

³⁴⁸ MATTOS, Adalberto. Bellas Artes: Exposição Sylvia Meyer. *O Malho*, Rio de Janeiro, ano XXII, nº1099, 06 de outubro de 1923.

³⁴⁹ Ibidem. Em seguida Mattos transcreve trecho de Mario Pilo: “Momento divino, in ogni modo, questo dell’inspirazione: momento di febbre felice, d’ebbrezza dionisiaca, di crisi stupenda, tavolta, che sorprende e rapice lanima [sic] e il corpo, lo spirito e la materia, listinto [sic] e la volontà [sic], e non dá [sic] requie, non dá [sic] pace, a chi é [sic] nato artista, finché qualcosa di concreto, di fatto, od almeno il fissato, di abbozzato, di preparato, non sia uscita dalle sue mani; non si resiste ala sua forza sovrumana: Est deus in nobis: agitante calescimus illo!”.

³⁵⁰ Ibidem.

sua aparente inércia, languidez e falta de expressão. Ademais, há também a menção à inspiração da artista no momento da captação da modelo. Sem ela, talvez Meyer não teria sido tão bem-sucedida para representar a jovem com tamanha atitude e psicologia. Como se percebe, a ênfase à técnica permanece presente, mas o diferencial da obra reside nos seus aspectos mais subjetivos.

A partir da crítica a Meyer também podemos pensar o que Mattos consideraria como negativo nos retratos. Um dos pontos seria o exagero do recurso à caricatura, “tábua de salvação a que o falso artista se agarra, para, com facilidade, realizar um *bom* retrato”.³⁵¹ A caricatura, entendida por Mattos como “expressão característica”, não é reprovada por si, podendo até ser um ponto de partida. Contudo, se empregada apenas para garantir a semelhança com o modelo é considerada prejudicial, um indício da falta de habilidade do artista – questão que, à propósito, Sylvia Meyer não precisaria se preocupar.³⁵²

Outro ponto negativo pode ser encontrado em crítica à exposição de 1927 do príncipe russo Paulo Gagarin (1885-1980), que se estabeleceu no Brasil nos princípios do século XX. Mattos apreciava muitas de suas paisagens, consideradas altamente personalizadas e “bizarras”, mas não podia dizer o mesmo sobre seus retratos. Sobre eles, o crítico oferece um juízo claro:

Paulo Gagarin é um emotivo, um espírito aberto aos momentos de encantamento, porém, deve cuidar da escolha para não prejudicar o justo renome que possui como paisagista; dizemos como paisagista muito de propósito, pois reputamos os seus retratos muito aquém das boas manifestações de arte. É bem provável que os mais avançados em matéria de modernismo julguem justamente o contrário; nós, porém, pertencemos ao número dos que entendem que, principalmente, *em matéria de retratos, o desenho deve ocupar o primeiro lugar. Os malabarismos de pincel e colorido só cabem dentro da forma perfeita, dos encaixes bem-postos e da proporção resolvida com acerto.*

Temos sido acusados várias vezes de não gostar das manifestações modernas, puro engano, *aceitamos qualquer modalidade de arte desde que o desenho não seja o bode expiatório...*³⁵³

Escrito já no final da carreira de Mattos nas revistas, em 1927, seu testemunho é decisivo para sua concepção de arte. Os tais “malabarismos” até podem existir, desde que subordinados ao desenho, o que explica muitas das obras que julga favoravelmente ao longo de sua carreira, mesmo em relação a outros gêneros como a paisagem. Ocorre que, a princípio, Gagarin não corresponderia a essas expectativas. Infelizmente, conhece-se muito pouco da obra do pintor –

³⁵¹ Ibidem.

³⁵² Ibidem.

³⁵³ MATTOS, Adalberto P. De Bellas Artes: Exposição Gagarin. *Para Todos*, Rio de Janeiro, ano IX, nº464, 5 de novembro de 1927. Grifos nossos.

e muito menos sobre sua produção de retratos –, o que dificulta a análise.³⁵⁴ Em todo o caso, ambos os fatores negativos incidem em última análise sobre a inabilidade com o desenho.

Como vimos, a presença do temperamento do representado torna-se uma exigência da crítica nas pinturas de retratos, opinião que Mattos compartilha. Após alguns exemplos sobre a questão, devemos apresentar um artista estrangeiro que, a partir dos textos de nosso crítico, sintetizaria melhor essa posição. Seu nome é António Carneiro (1872-1930), pintor português que se aproxima de uma estética simbolista, ao contrário de seus pares, e realiza profusa produção de retratos. Sobre o mesmo, podemos citar o comentário de Elisa Soares, presente em seu texto de curadoria da exposição *Coleções em diálogo: Museu Nacional de Soares dos Reis e Pinacoteca de São Paulo*, de 2017: “Os retratos do pintor têm uma atmosfera própria e inconfundível, repletos de valores poéticos e introspectivos, na visão de si mesmo e dos personagens que estimava e conhecia”.³⁵⁵

Comparando o juízo de Soares sobre os retratos do pintor aos proferidos por Mattos, percebemos que ele se manteve. O crítico menciona Carneiro pela primeira vez em 1922, tratando dos artistas portugueses que estiveram no Rio de Janeiro nos últimos anos. Mais tarde, em 1925, expande o texto anterior e dedica pouco mais de uma página na *Ilustração Brasileira* ao pintor, que visitara o Brasil e aqui expusera entre 1914 e 1915. Sobre o “desenhador impecável”, de “aspecto de monge”, Mattos ainda tem palavras como essas:

As suas sanguíneas foram revelações encantadoras, estudos cheios de suave mistério; os seus retratos deixavam aparecer os sentimentos mais íntimos como se fossem espelhos da alma. Nos menores incidentes de uma máscara, o artista comungava com os seus modelos, fazia vibrar a sua emotividade privilegiada revelando o seu *eu* incomparável, num convite amável a uma peregrinação através de todos os sentimentos humanos. Cabeça ou motivo, saídos da mão do mestre, fazem recordar Manzini [sic] quando, com doçura, nos ensina um princípio de estética: L'ARTE NON IMITA, INTERPRETA: ESSA CERCA L'IDEA CHE DORME NEL SIMBOLO.³⁵⁶

Parece-nos admirável que diferentes obras de arte, vinculadas a artistas e estéticas diferentes, possam ser reunidas a partir do critério do temperamento. Aqui, vemos um retratista simbolista (ou decadentista) capaz de realizar pinturas que seriam “espelhos da alma”, tal qual Mattos

³⁵⁴ Explorar a produção de Gagarin seria, nesse sentido, um tema propício para refletir sobre os limites do aceitável na crítica de Mattos.

³⁵⁵ SOARES, Elisa. Um encontro de coleções. O Museu Nacional de Soares dos Reis visita a Pinacoteca de São Paulo. In: SOARES, Elisa et al. *Coleções em diálogo: Museu Nacional de Soares dos Reis e Pinacoteca de São Paulo*. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2017, p.31.

³⁵⁶ MATTOS, Adalberto. Artistas portugueses no Rio de Janeiro. *RIB*, Rio de Janeiro, ano VI, nº60, agosto de 1925. Grifos do autor.

sobre Teixeira Lopes ou então Corot sobre sua arte – já mencionados neste trabalho. Segundo o nosso crítico, artista e modelo alinhariam seus espíritos na fabricação da obra, tornando o primeiro capaz de espelhar a alma do segundo dentro da tela. Sua própria capacidade para realizar tal feito é sinônimo de uma individualidade característica e forte, um “eu incomparável”. É um conceito largamente subjetivo, mas que perpassa, como vimos, a crítica de Mattos seja nas paisagens, seja nos retratos.

O crítico cita no mesmo excerto Giuseppe Mazzini (1805-1872), intelectual genovês que atuou a favor da unificação italiana, e uma frase de sua autoria – “a arte não imita, interpreta: ela procura a ideia que dorme no símbolo” – que integra o prefácio de seu livro *Scritti editi e inediti*, de 1862.³⁵⁷ Em seu contexto original, Mazzini contrapõe essa função da arte a duas outras: a arte como pura imitação da natureza, algo tido por ele como inútil, e a noção de arte pela arte, perigosa. Sua própria concepção, embebida de um neoplatonismo do século XIX, buscaria, portanto, nada mais que a Ideia, a Verdade alcançável na natureza a partir de um símbolo.³⁵⁸

Mattos não denomina Carneiro de simbolista, porém sua pintura sempre foi associada ao movimento, por provável decorrência de seu tempo em Paris no fim do século.³⁵⁹ Em todo o caso, não nos parece haver conflito entre a concepção de Mazzini e o grupo francês, posição compartilhada por Arthur Valle e Camila Dazzi, que declaram tratar-se de uma “máxima de claro teor simbolista”.³⁶⁰ Pelo contrário, há até semelhanças, como as encontradas no manifesto do simbolismo redigido por Jean Moréas (1856-1910), datado de 1886. Apesar de refletir sobre a literatura, bem serviria às artes plásticas: “[...] a poesia simbolista busca: vestir a Ideia de uma forma sensível que, entretanto, não terá seu fim em si mesma, mas que, servindo para exprimir a Ideia, dela se tornaria submissa”.³⁶¹ Ou, nas palavras de Argan sobre o movimento: “A arte não representa – revela por *signos* uma realidade que está aquém ou além da consciência”.³⁶² Em síntese, a arte simbolista também almejaria alcançar a Ideia, através de seus próprios meios. Por fim, vale recordar o quanto as noções de caráter no retrato e a aproximação ao simbolismo possuem estreitas semelhanças com o pensamento de John Ruskin – nome bem-quisito por

³⁵⁷ Na versão original, cf.: MAZZINI, Giuseppe. *Scritti editi e inediti*. Milão: G. Daelli Editore, 1862, p.16. Disponível em: <https://books.google.com.br>.

³⁵⁸ *Ibidem*, p.16-17.

³⁵⁹ Mais sobre o pintor, cf.: SOARES, op. cit., p.148.

³⁶⁰ VALLE, DAZZI, op. cit., 2011, p.136.

³⁶¹ MOREÁS, Jean. O Simbolismo. In: TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguardas européias e modernismo brasileiro: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas*. Petrópolis: Vozes, 1978, p.57.

³⁶² ARGAN, op. cit., p.83.

Mattos, como pontuamos –, tendo ele inclusive promovido em seus textos os pintores ingleses pré-rafaelistas, por sua vez grandes referências aos simbolistas.³⁶³

Em sua tese, José Augusto Rodrigues toca no simbolismo como uma das inovações aceitas por Adalberto Mattos. Concordamos amplamente com suas considerações a esse respeito, transcritas abaixo:

O simbolismo, a nosso ver, apresenta três características que agradam Adalberto Matos [sic]. Primeiramente, é a suposição da existência de um mundo espiritual acima da realidade que se apresenta aos nossos sentidos. Em segundo lugar, o caráter transitivo das formas na pintura simbolista, as quais, através da abertura criada pela sugestão e pela evocação, criam uma relação simbólica com essa realidade superior, para a qual ao mesmo tempo remetem. Por último, o perfeito domínio do desenho, como se pode constatar nos pintores simbolistas mais elogiados por Adalberto Matos, como Pierre [sic, Edgard] Maxence, Henri Martin, Paul Chabas, e Puvis de Chavannes.³⁶⁴

O primeiro ponto mencionado por Rodrigues pode ser diretamente associado à capacidade da arte de transcendência do mundo material para o espiritual através da busca da Ideia, como afirmam Mazzini e Moréas. O desenho, como vimos até aqui, jamais é abandonado completamente por Mattos, também sendo notado na obra do pintor português, chamado de “desenhador impecável”. Já a questão do “caráter transitivo das formas”, de fato existente, também pode ser percebida nos retratos de Carneiro, como veremos.

Mattos afirma que as palavras de Mazzini serviriam muito bem a uma das “mais belas expressões de arte” realizadas pelo pintor português, um retrato “cheio de emoção” que “mostra a alma do poeta sempre alerta às sensações de Beleza”.³⁶⁵ Trata-se do perfil do intelectual Ronald de Carvalho (1893-1935) [Figura 40], não por acaso muito associado ao movimento simbolista carioca do início do século XX.³⁶⁶ Sobre o retrato em questão, o crítico ainda sustenta:

Em qualquer dos desenhos de Antonio Carneiro o observador encontra uma *técnica transbordante de sinceridade* e uma maneira fidalga de “cortar” os assuntos; oferecendo assim o aspecto principal da obra, o ponto reputado primordial a ser observado sem distrações. Em tais qualidades reside o segredo da harmonia encantadora de toda a bagagem do artista. No retrato de Ronald de Carvalho, temos

³⁶³ RUSKIN, John. *Pre-Raphaelitism*. Nova Iorque: John Wiley, 1851. Disponível em: <https://books.google.com.br>.

³⁶⁴ RODRIGUES, op. cit., p.59.

³⁶⁵ MATTOS, op. cit., *RIB*, agosto de 1925.

³⁶⁶ Sobre Ronald de Carvalho, cf.: BOTELHO, André. *Um ceticismo interessado: Ronald de Carvalho e sua obra dos anos 20*. Campinas: Unicamp, 2002 (Tese de Doutorado). Em outro artigo sobre a recepção de artistas portugueses por Mattos, Arthur Valle comenta que António Carneiro foi acolhido por jovens literatos cariocas, dentre os quais o próprio Ronald, e daí houve interessantes frutos entre o poeta e o pintor. Cf.: VALLE, op. cit., 2014, p.55-56.

um exemplo flagrante. Atente o leitor no seu conjunto, a cabeça do retratado apresenta em determinados pontos, uma focalização preconcebida: *unicamente a máscara mereceu ser resolvida pelo artista*. A fronte ampla aparece dentre as massas de cabelos pouco tratados; a mão, acompanhando o mesmo critério, está apenas esquiçada. Nitidamente vibram os olhos, a boca e o nariz. Não foi preciso mais, compreende-se com clareza a intenção do artista: *aquela mão ligeiramente tratada a largos traços, deixa perceber que é uma escrava obediente de pensamentos em turbilhão... Em tão pouca coisa, está o poeta*, o eleito que encanta pela palavra colorida e palpitante. Sem exagero, o retrato de Ronald de Carvalho, pode ser considerado como uma obra prima, o que não nos admira, pois, Antonio Carneiro, como retratista é maravilhoso [...]³⁶⁷

O crítico reproduz a obra tão longamente abordada na revista, uma das sanguíneas do artista. Seus comentários não deixam dúvida da qualidade que ela possuiria, sendo capaz de em alguns pequenos detalhes expressar o modelo. Mais do que isso, Mattos constrói um argumento associando os aspectos sintéticos da obra à captação de algo além da fisionomia verossímil, o que caracterizaria o modelo como um intelectual, dada a mão apenas esboçada, “escrava obediente dos pensamentos”. Suas observações às massas “pouco tratadas” representam justamente aquilo que Rodrigues chamou de “caráter transitivo das formas”, sugestões um pouco oníricas que lembram muito os retratos algo fantasmagóricos do pintor simbolista Eugène Carrière (1849-1906) [Figura 41]. Outras obras de António Carneiro possuem as mesmas características, como a sanguínea do retrato de sua família [Figura 42], em que as cabeças do pintor, sua esposa e filhos aparecem flutuando lado a lado, ligadas por uma névoa esvoaçante, ou ainda a tela *Retrato de Cláudio e Maria* [Figura 43], de 1922, em que o casal emerge do fundo negro e nebuloso, em corpos tratados com pinceladas largas e iluminadas, em raras psicologias.

Podemos expandir nossa compreensão da crítica de Mattos sobre a pintura de inspiração simbolista para além dos retratos, isto é, incluindo as obras de composição. Permanecendo entre os estrangeiros, um bom exemplo, citado por Rodrigues um pouco acima, é Edgard Maxence (1871-1954). Dentre os pintores franceses, é provável que seja ele um dos nomes mais repetidos por nosso crítico. Com obras na Galeria Jorge ao menos desde 1922, os textos de Mattos sempre retomavam Maxence quando abordavam as exposições de arte francesa. Um nome interessante, de um artista produzindo ativamente nos anos 20, porém com trabalhos muito diferentes daquilo que geralmente se relaciona à arte francesa nessa época.

³⁶⁷ MATTOS, op. cit., *RIB*, agosto de 1925. Grifos nossos.

A primeira menção a Maxence por nós encontrada nas críticas de Mattos já faz referência à questão. O pintor é mais um dos exemplos que, como Visconti e Henri Martin, fariam uma pintura moderna que tem por base o desenho:

Vejamos aquela “Meditation”, que nos dá o grande Maxence, comparemo-la com qualquer produção modernista, e sentiremos que a luta, a inclinação pelos malabarismos de pincel desaparecem, e a emoção de tão bela criação permanece intacta; a visão do *fox-trot* diabólico, acompanhado de estridentes clarins e reco-recos irreverentes, é magicamente suplantada pela calma evocadora da “Meditation”, pelo místico ambiente de religiosidade, que encanta e conforta. No quadro de Maxence existem princípios de arte, solucionados com maestria; lá está a cor que é verdade, que canta harmonias; lá estão: o ambiente, a comunhão da figura com o fundo, a perspectiva calma, o corte da composição severa dentro do mais rigoroso desenho. “Meditation” é, para nós, que nos ufanamos de errar com os passadistas, a mais bela obra que figura na exposição.³⁶⁸

Ao modernismo barulhento e caótico Mattos contrapõe o silêncio e a serenidade da *Meditation* de Maxence. Na obra, que desconhecemos, o crítico enfatiza a emoção religiosa e a técnica correta, atribuindo a ela o título de melhor do certame.

Em 1965, uma obra do artista francês é incorporada ao acervo do MNBA. Seu nome, coincidentemente, é *Meditação* [Figura 44].³⁶⁹ Pela falta de ilustrações de *Meditation*, não podemos saber se seriam a mesma tela. É possível supor isso, no entanto, ainda que apenas como um exercício imaginativo e analítico da obra de Maxence, bastante coesa como um todo. Prova disso são *Sérénité* [Figura 45], hoje no Museu de Sainte-Croix, em Poitiers, com composição muito semelhante, e *Le Livre de Paix* [Figura 46], de 1913, na Galeria de Arte de New South Wales, em Sidney, pelas vestimentas idênticas à primeira. *Meditação*, como também as demais obras, evoca as mesmas qualidades caracterizadas por Mattos, contudo nela observamos uma fatura um pouco mais solta, livre, que concede ao modelado menor exigência e “poder de realidade”. Com atenção, notamos as pinceladas do artista, sobretudo no plano de fundo. Contudo, a atmosfera permanece sóbria, ancorada no desenho correto. Toda a tela é tocada pela luz azulada da noite convergindo para o interior do recinto, amparando a sensação de tranquilidade da cena.

Em 1926, *Meditation* ainda estava entre as obras da Galeria Jorge, e é apresentada em sua nova exposição de arte francesa. Dessa vez, no entanto, a crítica de Mattos foca em *Le vitrail* [Figura 47], caracterizando-a de maneira semelhante à anterior, mas contando também com sua ilustração. Logo percebe-se o quanto da composição usual de Maxence se mantém. Sobre o texto de Mattos, vale citar seu desfecho acerca do pintor então:

³⁶⁸ MATTOS, op. cit., RIB, junho de 1922.

³⁶⁹ As informações acerca da obra foram fornecidas gentilmente pela seção da Biblioteca do MNBA.

Edgard Maxence é o pintor da França contemporânea que mais fala a linguagem da emoção, tudo quanto os seus pinceis obedientes executam, inspira religiosidade, elevação e uma grande saudade, uma saudade do ignoto, mesmo contra a nossa vontade, latente no íntimo do nosso ser.³⁷⁰

O sentimento despertado em Adalberto Mattos tem sua razão de ser. Aluno de Gustave Moreau (1826-1898), talvez um dos maiores expoentes da pintura simbolista francesa, Maxence absorveu muito da pintura do professor. Desenvolveu um gosto que mescla um alto acabamento técnico dos corpos a cenários por vezes tratados à maneira da produção *Art Nouveau*, seja na simplificação das paisagens naturais ao fundo, seja pelo preciosismo dos ambientes de interior. Suas mulheres, insistentemente vestidas em trajes medievais, revivem um mundo nostálgico tal como os românticos. Porém, à diferença destes, Maxence não as representava como donzelas lânguidas ou em perigo, esperando a chegada do amante ou do herói, mas em composições similares aos retratos, com posturas quase sempre religiosas e introspectivas. Elas estão bem a sós, e se invitam o espectador é para compartilhar aquele mesmo ideal idílico, religioso e contemplativo – o único permitido.

Em Maxence, não há pinturas enevoadas, partes mais ou menos detalhadas ou impressões de alma dos retratados. Suas mulheres em prece são genéricas, quase idênticas, de face e de expressão. Porém a atmosfera de seus quadros conquista o mesmo efeito místico, tão próprio do Simbolismo, aqui conquistado pelas sóbrias e silenciosas composições.

Com uma poética bastante próxima, podemos citar o grupo italiano *In arte libertas*, fundado em 1886, já mencionado anteriormente.³⁷¹ Em 1924, Mattos escrevera *Artistas da corporação*, destacando a atuação curta mas profícua dos pintores, desejosos de soerguer a qualidade da arte da Itália.³⁷² Dentre os seus membros, destaca-se Giulio Aristide Sartorio (1860-1932), que o crítico menciona em seu texto, transcrevendo nele uma matéria anterior totalmente dedicada ao pintor italiano.³⁷³ Se Maxence é o seu preferido entre os pintores contemporâneos franceses, Sartorio é provavelmente o mesmo entre os italianos.

Naquela ocasião, Sartorio se encontrava no Brasil em uma exposição junto a outros artistas conterrâneos na *Nave Italia*, embarcação que percorria a América Latina divulgando a

³⁷⁰ MATTOS, Adalberto. Bellas Artes: Exposição de arte franceza. *Para Todos*, Rio de Janeiro, ano VIII, nº360, 16 de janeiro de 1926.

³⁷¹ Escassa é a bibliografia que encontramos sobre o grupo. Dentre elas, as melhores encontram-se em: PIERI, Giuliana. *The influence of Pre-Raphaelitism on Fin de siècle Italy: art, beauty and culture*. Londres: Modern Humanities Research Association, 2007, p.101 et seq.; BERTELLI, Carlo; BRIGANTI, Giuliano; GIULIANO, Antonio. *Storia dell'arte italiana*. Electa, 1986, vol.4, p.219-221.

³⁷² MATTOS, op. cit., *RIB*, agosto de 1924.

³⁷³ Idem. Artístide Sartorio. *O Malho*, Rio de Janeiro, ano XXIII, nº1126, 12 de abril de 1924.

cultura do país.³⁷⁴ Na reportagem mencionada, Mattos não aborda diretamente as obras expostas, mas comenta de maneira geral sua impressão sobre o pintor.³⁷⁵ Logo de início, o crítico declara se lembrar das palavras do filósofo romântico Friedrich Schiller (1759-1805), pois “o sentimento [...] é aquilo que o homem tem de mais íntimo, mais próprio, pessoal e sugestivo”. Mattos o considera um pintor altamente pessoal, “talvez seja ele o mais emotivo de todos e o que melhor personifique o conceito de Schiller; o sentimento é a pedra de toque de toda a sua obra”. Um artista capaz de tudo representar, até mesmo suas paisagens possuiriam esse sabor subjetivo, interpretada “dentro da mesma forma externada por Amiel³⁷⁶: *Il paesaggio è uno stato d'anima*”.³⁷⁷ A partir desses excertos já podemos perceber o quanto Adalberto Mattos possuía Sartorio em alta conta, e o quanto a importância dada à individualidade nas paisagens também se verifica em outros gêneros.

A agremiação *In Arte Libertas* vinculou-se desde prematuramente aos pré-rafaelitas ingleses, como atesta sua primeira exposição, que contou com obras de Dante Gabriel Rossetti (1828-1882) e Edward Burne-Jones (1833-1898), além do simbolista suíço Arnold Böcklin (1827-1901).³⁷⁸ Aristide Sartorio, especificamente, também estabeleceria contatos na Inglaterra com a arte pré-rafaelita, a partir da influência do poeta simbolista Gabriele D'Annunzio (1863-1938), visitando estúdios e museus, conhecendo importantes nomes da época e publicando suas impressões sobre os artistas ingleses.³⁷⁹ Adalberto Mattos sabia desse contato, obtido a partir da leitura de um pequeno texto de Antonio Muñoz sobre Sartorio, citado na reportagem.³⁸⁰ Desse período, o crítico afirma que teriam saído “obras-primas onde o sentimento predomina encantadoramente”, como *La Madonna con gli Angeli*, de 1895, e o díptico *Diana di Efeso e gli schiavi* e *La Gorgone e gli eroi*, executado entre 1895 e 1899.³⁸¹

³⁷⁴ CECCHINI, Laura Moure. The Nave Italia and the Politics of Latinità: Art, Commerce, and Cultural Colonization in the Early Days Of Fascism. *Italien Studies*, vol.71, n°4, novembro de 2016, 447-476.

³⁷⁵ O que faz em outra crítica dedicada a Sartorio. Cf.: MATTOS, Adalberto. Bellas Artes: arte italiana. *O Malho*, Rio de Janeiro, ano XXIII, n°1127, 19 de abril de 1924.

³⁷⁶ Mattos se refere a Henri-Frédéric Amiel (1821-1881) e a passagem em questão pode ser encontrada em seu diário, no dia 31 de outubro de 1852: “Every landscape is, as it were, a state of the soul, and whoever penetrates into both is astonished to find how much likeness there is in each detail. True poetry is truer than science, because it is synthetic, and seizes at once what the combination of all the sciences is able at most to attain as a final result. The soul of nature is divined by the poet; the man of science, only serves to accumulate materials for its demonstration.” Cf.: AMIEL, Henri-Frédéric. *Amiel's Journal*. Projeto Gutenberg: julho de 2005. Disponível em: <https://www.gutenberg.org>.

³⁷⁷ MATTOS, op. cit., *RIB*, agosto de 1924.

³⁷⁸ BERTELLI et al., op. cit., p.219.

³⁷⁹ PIERI, op. cit., p.145-150.

³⁸⁰ Sobre a obra citada por Mattos, cf.: MUÑOZ, Antonio. *Aristide Sartorio: con 63 illustrazioni*. Roma: Walter Modes, 1909.

³⁸¹ MATTOS, op. cit., *RIB*, agosto de 1924.

Apesar de Mattos não se deter sobre nenhuma pintura, uma rápida análise sobre as anteriores já é suficiente para aproximá-las das vertentes simbolistas do fim do século. A primeira, *Madonna con gli Angeli* [Figura 48], é muito lembrada por sua influência botticellista³⁸², encontrada na pureza das formas dos corpos e dos gestos comedidos, além do formato circular e da iconografia, como em *Madonna col Bambino e sei Angeli* [Figura 49]. O modelado primoroso à maneira de Bouguereau (1825-1905) acentua essa ideia, conferindo às carnações certo ar de intocabilidade. A Madona, em serena atenção aos movimentos do Menino, evoca instantaneamente as figuras femininas de Rossetti, com pele alva, cabelos ruivos e efígie romana. Como nas telas de Maxence, há espiritualidade na composição, não simplesmente por sua óbvia conotação religiosa, mas pela sensação de delicadeza, pureza, tranquilidade e castidade que a cena transmite.

Se as qualidades de *Madonna con gli Angeli* se encaminham para uma vertente cristã e idealista do simbolismo finissecular, o pintor também explorou seu lado mais decadente e profano, como no díptico *Diana di Efeso e gli schiavi* [Figura 50] e *La Gorgone e gli eroi* [Figura 51]. Gianna Piantoni, em *Italies: l'art italien à l'épreuve de la modernité 1880-1910*, catálogo da mostra homônima realizada em Paris em 2001, teve as seguintes palavras às obras:

A longa gestação do díptico de *A Górgona e os Heróis* deu nascimento a uma obra capital do decadentismo italiano, fruto de um olhar novo lançado sobre a cultura europeia. A iconografia final da *femme fatale*, que mata os homens e seus sonhos, deixa talvez transparecer, no nu masculino, de cabeça pousada sobre o joelho e, na mão, a estatueta de uma vitória alada, a decepção constatada pelo pintor quando da derrota de Adoua.³⁸³

Pessimismo e fraqueza do sexo masculino se condensam no díptico de Sartorio, elementos presentes na cultura finissecular europeia como um todo, agravados, no caso italiano, por sua derrota contra o império etíope em Adoua. Emerge, em contraste, o feminino repleto de energia. É a mulher fatal, indecifrável e incontável, força arrebatadora representativa simultaneamente da sedução e da destruição. O sexo feminino torna-se símbolo (ou alegoria) daquilo que levou à derrocada de crenças e valores sociais, ou talvez ao contínuo *mal du siècle*. Tanto a Diana de Éfeso quanto a Górgona são exemplos de *femme fatale*, que se juntam às

³⁸² QUERCI, Eugenia. Itinerario simbolista: l'antico, la natura e l'idea. In: BERARDI, Gianluca (org.) *Sartorio: mito e modernità*. Roma: Galleria Berardi, 2013, p.23. Disponível em: <https://issuu.com/galleriaberardi>.

³⁸³ PIANTONI, Gianna. Quelle modernité? In: PIANTONI, Gianna; PINGEOT, Anne. *Italies: l'art italien à l'épreuve de la modernité 1880-1910*. Paris: Éditions de la Réunion des musées nationaux, 2001, p.41-42. Tradução nossa. No original: “La longue gestation du dyptique de *La Gorgone et les Héros* (cat.19) a donné naissance à une oeuvre capitale du décadentisme italien, fruit d'un regard neuf porté sur la culture européenne. L'iconographie finale de la femme fatale, qui tue les hommes et leur rêves, laisse peut-être transparaître, dans le nu masculin, la tête posée sur un genou et, dans la main, la statuette d'une victoire ailée, la déception éprouvée par le peintre lors de la défaite d'Adoua.”

iconografias de Salomé e Judith; à *La Naissance de Vénus*, de Gustave Moreau, de 1870; à *Der Kuss der Sphinx (O beijo da Esfinge)*, de Franz von Stuck (1863-1928), de 1895, ou à *Elle*, de Gustav-Adolf Mossa (1883-1971), de 1905.³⁸⁴ Para Mattos, não parece haver nenhuma restrição dos pintores à representação desses tipos, o que também nos leva a contrariar a ideia de Rodrigues de que apenas os temas leves e belos, de teor moralizante, eram aceitos pelo crítico.³⁸⁵ Há no díptico de Sartorio sentimento, profundidade de concepção e técnica primorosa, o que já garantem uma boa obra de arte.

Tendo já percorrido as preferências de Mattos na arte portuguesa, francesa e italiana, relacionando-as à importância de aspectos simbólicos em sua execução, podemos abordar o caso de Visconti na arte brasileira. Ele também produziu obras apreciadas por nosso crítico que possuem evidentes flertes com a pintura simbolista, derivados do tempo em Paris usufruindo do Prêmio de Viagem em 1892. Muitos de seus críticos e estudiosos já demonstraram as possíveis relações com esse movimento em várias de suas obras.³⁸⁶ Aqui nos interessam apenas algumas delas, comentadas por Mattos.

Começemos por *Vitória de Samotrácia* [Figura 52], apresentada no Salão de 1920. Entre ela, um retrato de família e uma cena de exterior chamada *Cura de sol*, o quadro preferido por Mattos é o primeiro, apesar de perceber em todos a habilidade patente de Visconti. *Vitória de Samotrácia* prova ser “obra reveladora de conhecimentos sólidos e impregnada de um sentimento tocante”.³⁸⁷ Sem dúvida, entre as três ela é a mais profunda e sentida pela temática escolhida. Mirian Seraphim descreve a obra como uma das únicas pinturas conhecidas do artista que “faz alguma menção à Primeira Guerra Mundial, que transcorria na Europa, enquanto o pintor se refugiava com sua família em Saint Hubert.” Toda a sua família é empregada na tela como modelo. Diz a autora:

Louise cobre os olhos com um lenço nas mãos, como em A carta [185], porém aqui, a cabeça mais baixa expressa emoção menos contida. Seus filhos mais velhos a apóiam: Yvonne de um lado, sentada, também com um lenço na mão direita, e Tobias de outro, em pé abraçando a mãe. Este tem os olhos voltados para o alto, em direção a uma aparição da escultura helenística, que emana de uma tela emoldurada, sobre um

³⁸⁴ Parte dessa reflexão foi desenvolvida a partir da tese de Martinho Alves da Costa Junior, especialmente em *Belle inertie e a imagem fatal*. Cf.: COSTA JUNIOR, Martinho Alves da. *A figura feminina na obra de Théodore Chassériau: reflexões sobre nus, vítimas e o fim de século*. Campinas: Unicamp, 2013 (Tese de Doutorado).

³⁸⁵ A questão foi abordada no capítulo anterior, quando demonstrávamos o quanto a crítica de Mattos não se prende apenas ao “impressionismo contido e superficial”. Em todo o caso, vale retomar o trecho do autor na íntegra: “Adalberto Mattos não menciona em suas análises nenhum artista, tanto brasileiro quanto estrangeiro, que não sejam aqueles ainda presos a um impressionismo contido e superficial, tendentes ao preciosismo do desenho, da fatura, das cores, e dos brilhos, com temas edificantes ou com conteúdos femininos e ‘reconfortantes’.” Cf.: RODRIGUES, op. cit., p.123.

³⁸⁶ Mirian Seraphim aborda a questão ao longo de sua tese. Cf.: SERAPHIM, op. cit., vol.1, passim.

³⁸⁷ MATTOS, op. cit., *RIB*, setembro de 1920.

cavelete, à sua frente. Ao lado do cavelete, alheio à comoção de seus familiares, o mais novo dos irmãos, Afonso, absorto em sua pintura, empunha um grande pincel. O tom escuro, castanho, do grupo de pessoas e móveis, contrasta fortemente com a parte superior da composição: a luz que entra pela vidraça, através da qual se vê a vegetação colorida do exterior, bate em cheio no peito da Vitória de Samotrácia e de suas asas, que se tingem com mil reflexos multicolores. O choro de Louise e a evocação da escultura feita para a proa de um navio, em comemoração a uma vitória naval, indicam para a expressão da saudade, ansiedade e preocupação que a família sofreu na Europa, enquanto Visconti viajava de navio para o Rio de Janeiro, a fim de instalar sua decoração do foyer no Teatro Municipal.³⁸⁸

Sob as observações acuradas da historiadora, que estudou a fundo a trajetória de Visconti, o quadro ganha força. A aparição da Vitória e a comoção da família ganham muito mais sentido diante dessa interpretação. Contudo, não é possível deixar de notar o quanto o desconhecimento dos espectadores sobre esses fatos poderia gerar novas experiências diante da imagem. A imersão do pequeno filho pintando, de costas para a aparição fantasmagórica da escultura, poderia indicar uma alma superior e privilegiada, capaz de invocar com seus movimentos de pincel um ícone da arte antiga, comovendo aqueles que o veem. Saber tratar-se da família de Visconti não invalida essa visão *a priori*, tendo em vista que todos os membros, ao menos na infância, também pintaram. Tal interpretação também não se opõe ao significado proposto por Seraphim, posto que nos parecem bastante complementares. Em qualquer dos casos, ele permanece como algo profundamente alegórico e transcendental, não pertencente ao mundo real, tópico exemplar da iconografia simbolista.

Não é apenas a temática, no entanto, que oferece um sentido que aproxima Visconti dessa corrente finissecular. O tratamento pictórico do artista o completa. Seraphim não nos dá muitos elementos para isso, mas Rodrigues sim:

“Samothrace” (“Vitória da Samotrácia”), de 1919, e “Cura de sol”, do mesmo ano, se distinguem de obras anteriores por apresentarem uma maior acentuação na dissolução das formas, efeito conseguido por meio de pinceladas visíveis e pela fragmentação dos tons (cores mais puras e justapostas).³⁸⁹

Segundo o autor, o efeito conquistado por Visconti se aproxima ao impressionismo, o que é justo, se o compreendermos como aquele já adaptado e “palatável” desenvolvido na França. Em todo o caso, a maneira com que o pintor procede à “fragmentação dos tons”, associada ao assunto da obra, se assemelha a certas soluções simbolistas, que intentam imprimir, conforme Rodrigues,

[uma] relativa falta de definição das formas, seja no contorno esfumado, seja no pouco volume, seja na pulverização ou fragmentação da superfície dos corpos. O efeito geral é como se uma gaze ou veu [sic] semitransparente tivesse sido estendido sobre o mundo real; essa perda de definição e materialidade dos corpos cria uma impressão

³⁸⁸ SERAPHIM, op. cit., v.2, p.96-97.

³⁸⁹ RODRIGUES, op. cit., p.48-49.

de transparência, como se o mundo estivesse sendo visto com outra espécie de visão a qual permite ultrapassar o mundo material e alcançar o sentido simbólico de um mundo superior, espiritualizado.³⁹⁰

Semelhante efeito de visão de outra realidade pode ser encontrado em uma pintura anterior e capital de Visconti, *Recompensa de São Sebastião* [Figura 53], datada de 1898. Na crítica do Salão de 1920, Adalberto Mattos faz menção à mesma, preterindo a produção recente do pintor em prol dela:

[...] continuamos a preferir o mestre como autor da “Maternidade”, da “Primavera”, dos “Retratos de Gonzaga Duque” e “Nicolina Pinto do Couto” e *acima de tudo do “São Sebastião”, obra que o governo tinha por dever adquirir*, mas que continua no *atelier* do pintor, porque os que nos dirigem absolutamente não sabem distinguir o joio do trigo e em matéria de estética não vão além dos tabiques engalanados, ou dos retratos de sacristia, comendadores de cadeias de ouro ao ventre roliço das digestões do bacalhau, salgado com o suor dos infelizes...³⁹¹

Segundo Rodrigues, Mattos preferiria as obras antigas de Visconti porque elas apresentariam maior compromisso com a realidade, melhor desenvoltura técnica conforme as regras acadêmicas. O próprio corpo de São Sebastião assim atestaria.³⁹² Apesar disso, é uma tela muito peculiar dentre as outras citadas – uma cena de exterior da vida moderna, um estudo de nu feminino e dois retratos. A pintura em questão apresenta intensa influência simbolista, caracterizado por Rodrigues pela “baixa acentuação do claro-escuro e o aspecto decorativo” e pelas “evocações místicas, simbólicas, prerafaelitas [sic]”.³⁹³ Seraphim corrobora a afirmativa anterior, enfatizando a recepção crítica da obra:

Desde sua primeira exibição no Brasil, em 1901, foi relacionada à escola idealista, que seria uma consequência do movimento Pré-Rafaelista. Destacou-se sua paisagem bizantina [sic] e o emprego do ouro em certos detalhes, como uma característica pura das obras dos Primitivos.³⁹⁴

De incontestável relação com o simbolismo, *Recompensa de São Sebastião* agrada Mattos, ao nosso ver, não apenas pelo nu masculino impecável, mas pelo sentimento que transmite. Trata-se de um quadro que desenvolve um tema de cunho espiritual, e não apenas descreve o mundo moderno, e assim o faz utilizando processos próprios de uma vertente moderna da arte do entresséculos.

3.2. Gradações possíveis do verossímil

Não será sempre, todavia, que Adalberto Mattos fará referência à captação da alma ou ao aspecto simbólico das obras. Às vezes, a excelência na captação do mundo real, ou seja, a

³⁹⁰ Ibidem, p. 59.

³⁹¹ MATTOS, op. cit., *RIB*, setembro de 1920. Grifos nossos.

³⁹² RODRIGUES, op. cit., p.48-49.

³⁹³ Ibidem, p.59.

³⁹⁴ SERAPHIM, op. cit., v.2, p.46.

qualidade técnica da pintura já é suficiente para sua aprovação. Notamos isso acontecer ao longo de toda a sua carreira, o que parece confirmar não se tratar de uma mudança de pensamento, mas de vertentes possíveis. Vejamos então a partir de alguns casos o que é valorizado nessas telas, e como elas se diferenciam entre si.

Em novembro de 1920, comentando a exposição de arte brasileira realizada em homenagem à visita do rei e da rainha belgas Alberto I e Elisabeth, Mattos destaca, dentre outras obras, um retrato de Rodolpho Chambelland,

“[...] o melhor trabalho que já executou. Representa o quadro um adolescente em trajes de *sport*. Em tal trabalho encontra-se tudo que desejar se possa em um retrato; a sobriedade, a cor, o desenho correto. A atitude e a plástica estão ali reunidas num conjunto encantador”.³⁹⁵

A pintura em questão vinha reproduzida na matéria, e trata-se do retrato de Attilio (1901-1943) [Figura 54], filho do escultor Corrêa Lima (1878-1974), futuro arquiteto de notável trajetória. Conhecemos a obra em cores por sua reprodução no livro de Acquarone *Primores da Pintura no Brasil*. De corpo inteiro, o jovem Atillio se apresenta posando em seu “uniforme”, ao lado de uma bola. O cenário neutro remete imediatamente a outro retrato, de maior fama, pertencente então à galeria da ENBA e que bem poderia ter servido de inspiração a Chambelland: *Dame à la rose* [Figura 55], de 1905, do pintor Belmiro de Almeida.³⁹⁶ Aliás, a solução de ambas as obras preza pela sobriedade, porém enquanto o modelo masculino veste-se com tons predominantemente claros, quase brancos, a outra traja um longo vestido preto. Também em termos de acabamento técnico podemos aproximá-los. Não há nenhum desejo de pincel aparente ou tinta em excesso, somente o necessário para a construção da obra com a maior semelhança possível ao real. Ao lado da dama de Belmiro, no entanto, percebemos o quanto as escolhas de Chambelland pelos tons claros nas roupas de Attilio, a maior proximidade do mesmo ao fundo e a perspectiva da representação aumentaram a dificuldade de exprimir o jogo de luz e sombras e criar a sensação de volume dos corpos, conquistada com brilhantismo. O modelado do corpo de Attilio é formidável, revelando um domínio absoluto do desenho e do claro-escuro. A pintura honra seu autor como um legítimo aluno de Zeferino da Costa e Jean-Paul Laurens (1838-1921), bem como seu posto enquanto sucessor do primeiro na cadeira de ensino de modelo-vivo da Escola. Apesar da caracterização do menino, evidenciando seus

³⁹⁵ MATTOS, op. cit., *RIB*, novembro de 1920.

³⁹⁶ Mais sobre esta obra e a produção do pintor, consulte: VIEIRA, Samuel Mendes. *À flor da pele: Amuada de Belmiro de Almeida e a pintura na segunda metade do século XIX*. Juiz de Fora: UFJF, 2014 (Dissertação de Mestrado).

possíveis gostos, a atitude posada e o olhar seguro para o espectador, Rodolpho não busca uma representação psicológica de Attilio, não há emoções patentes desenvolvidas na tela.

Em situação muito semelhante podemos incluir um retrato que mereceu de Mattos uma crítica inteira em 1926. Seu autor é o italiano Giacomo Grosso (1860-1938), apesar do crítico chamá-lo erroneamente por Guglielmo. Seu *retrato de jovem* se encontrava em exposição na Galeria Jorge. Sobre ele, escreve Mattos:

O referido retrato mostra uma jovem em plena beleza; o moreno da figura destaca-se do conjunto de valores amarelos, a máscara da retratada, emoldurada por negros cabelos, revela tranquilidade senhoril e nos dá uma carnação encantadora, amorenada, que muito lembra as nossas patricias. A figura está de pé, mão direita apoiada sobre o mármore de uma mesa esculpura, patinada em ouro, *cor predominante em todo o conjunto*; sobre a mesa, destaca-se um vaso verde, onde rosas vermelhas se destacam, dando uma nota diferente, sem quebrar a harmonia dos valores. Em tudo, *existe um cuidado rigoroso, uma certeza perfeita dos tons amarelos que afinam com raro encanto com a “toilette” da retratada*, também amarela. O corpete de seda, as rendas, tudo tocado em ouro velho, mostram bem a *segurança do artista*. Bem dificilmente, será dado ao público, contemplar uma obra de arte com a que o Sr. Jorge Freitas nos proporciona, em sua galeria.³⁹⁷

Mais do que um juízo, o fragmento de texto acima revela uma descrição de obra. Como vimos até aqui, não se trata de um procedimento muito comum em sua crítica, ao menos não com essa dimensão, o que só caberia de fato em uma reportagem inteira dedicada à pintura. Exceto pelas referências ao “cuidado rigoroso” e à “segurança do artista”, não há outras atribuições sobre a tela e seu autor – nem quanto à técnica, nem quanto à essência –, mas podemos entrever o quanto ela é admirada pelo crítico.

A pintura, reproduzida na revista, foi encontrada em leilão internacional com o título *Giovane donna in un interno* [Figura 56].³⁹⁸ Sob uma análise rápida, julgaríamos que pode ter sido executada nos anos finais do século XIX, já que duas outras obras do artista, *L'attrice Virginia Reyter*, de 1896, e *Armonie interotto*, dos anos 1900, possuem um mesmo interesse de representação de figuras em roupagens amarelas combinadas com elementos de tons semelhantes na cena. Dada a descrição feita por Mattos, é dispensável fazê-la. No retrato da *Giovane donna*, estamos diante de um artista preocupado com a técnica, com o acabamento, sem grandes interesses subjetivos ou psicológicos. Mais importante é a semelhança com a modelo, o poder de realidade no brilho do corpete de seda e o que é para nós seu ponto alto, a harmonia de tons dourados, apreciada por Mattos e conquistada sem monotonia. Por isso, o

³⁹⁷ MATTOS, Adalberto P. De Bellas Artes: Um magnífico retrato. *Para Todos*, Rio de Janeiro, ano VIII, nº368, 02 de janeiro de 1926. Grifos nossos.

³⁹⁸ A obra foi datada pelo leilão como de 1930. Não foi possível confirmar sua datação, mas é possível que se trate de um engano ou de uma modificação posterior. Sem dúvida, pela reprodução na revista e pela descrição de Mattos, estamos falando da mesma obra.

retrato ganha um caráter quase decorativo, tão em voga no entresséculos, que aproxima Grosso ao mesmo tempo de artistas como James McNeill Whistler (1834-1903) e telas como *Sinfonia em branco n°1*, de 1862, ou *Arranjo em cinza e preto n°1*, de 1871, e Giovanni Boldini (1842-1931), com pinturas mais arrojadas e posteriores, flertando com o impressionismo e o *Art Nouveau*, como *Ritratto di Mademoiselle Lanthèlme*, de 1907, e *La signora in rosa* [Figura 57], de 1916. Já conhecendo a essa altura o apreço de nosso crítico pelos efeitos decorativos conquistados a partir do domínio do desenho, não é difícil compreender outra razão pela qual o retrato de Giacomo Grosso mereceria uma crítica inteira.

Tendo já abordado alguns retratos que receberam juízos positivos pela técnica empregada, capazes de expressar grande verossimilhança com o real, gostaríamos de estabelecer um paralelo com *Mulher nua* [Figura 58], também conhecida como *Nu de costas*, de Belmiro de Almeida, obra apresentada em sua exposição individual em 1926 e, alguns meses depois, no Salão oficial daquele ano. Adalberto critica a tela nas duas ocasiões, sendo que, na segunda, inclui reprodução da mesma e transcreve o que falara anteriormente. Abaixo, o texto:

“Mulher nua” (4) é o saxofone do conjunto. *É a técnica impecável de um grande pintor.* Em ‘Mulher nua’ Belmiro abandonou os pelos de marta e as preocupações de imitar mosaicos; pintou, *modelou com realidade* aquela carne abundante de mulher, carne amadurecida que começa a perder o viço...

“Mulher nua” *desagrada como estética, não tem finuras de forma nem linha elegante, porém, desperta admiração como feitura material;* aquela carne vibra e entristece ao mesmo tempo! O papel de ‘Mulher nua’ no ambiente da mostra de Belmiro de Almeida, quer nos parecer bem outro que uma simples exibição: é um documento forte da competência do autor como pintor, é um aviso gritante de que a decadência ainda não lhe bateu à porta...

Oxalá outros pudessem fazer o mesmo.³⁹⁹

A crítica de Adalberto à exposição individual de Belmiro é riquíssima em vários sentidos. Da mesma forma são seus comentários sobre o nu feminino, muito esclarecedores de suas preferências. Como nos casos anteriores, o crítico elogia a execução da obra de Belmiro, e não propriamente a sua concepção – esta entendida como o assunto, a composição ou o sentimento. *Mulher nua* agrada porque revela o quanto seu autor é hábil na construção de um corpo humano demasiadamente real. A crítica da época muito comentou a pintura. Destacamos uma delas que aborda alguns pontos de maneira bem semelhante a Adalberto, publicada em *O Jornal*: “É um trabalho feliz apesar das linhas deselegantes do modelo, cujas protuberâncias o artista pintou com tal vigor e verdade, com tanta alma e tão puro desenho, que a figura, no relevo das formas, parece emergir da tela”.⁴⁰⁰ Se é justamente a envergadura técnica que

³⁹⁹ MATTOS, Adalberto P. De Bellas Artes: Belmiro de Almeida, pintor. *Para Todos*, Rio de Janeiro, ano VIII, n°387, 15 de maio de 1926. Grifos nossos. Cf. também: Idem, op. cit., *RIB*, setembro de 1926.

⁴⁰⁰ O Jornal, Bellas-Artes: Exposição Belmiro de Almeida. 16 de abril de 1926.

sustenta a obra de Belmiro, isso acontece por duas razões. A primeira, mais simples, por se tratar de um estudo de nu, de uma academia, e não de uma obra que se proponha a uma narrativa. Logo, não há muito o que se discutir sobre um tema específico, não há assunto. A segunda, porém, é mais interessante. Trata-se de uma mulher nua muito incomum para o meio artístico da época. É um nu sem nenhuma idealização. Observamos uma mulher real, com carnações reais, e não uma *Pompeiana* [Figura 59], por exemplo, obra de Zeferino da Costa de 1879.

Recordando o início deste trabalho, o “mestre dos mestres” era considerado o guia das gerações mais novas segundo Mattos, que via em quaisquer dos quadros uma “lição de estética”.⁴⁰¹ Ao contemplarmos sua *Pompeiana* podemos então nos questionar qual seria a possível lição que a obra ensinaria aos seus discípulos. Sem dúvida, para além da execução impecável, está na idealização da modelo e sua caracterização temática. Apesar do choque que a pintura causou à crítica em sua época, Zeferino fez uso dos códigos para representação do nu então – já bastante dissolvidos quando Belmiro expôs *Mulher nua* em 1926. Nas palavras de Rafael Cardoso, “o artista fazia uso de um aparato pretensamente histórico para justificar sua intenção de retratar o nu, enquanto o público fingia que acreditava em suas boas intenções morais”. Ainda segundo o autor, Zeferino teria criado um corpo imaginário ao pintá-la “com menos solidez do que o entorno que a cerca”. A lisura da carnação, muito alva e suave, “a um só tempo menos do que real e mais do que perfeita”, se aproxima da ideia de corpo idealizado.⁴⁰²

A pintura de Belmiro é o oposto disso. *Mulher nua* não possui um disfarce temático nem um corpo ideal. Ela retoma as figuras femininas voluptuosas de Rubens (1577-1640) [Figura 60] ou ainda as banhistas “realistas” de Courbet (1819-1877) [Figura 61]. Não há, portanto, nos dizeres de Mattos, “finuras de forma nem linha elegante”, mas um corpo palpável, “modelado com realidade”. Dito isto, podemos chegar à seguinte conclusão prévia sobre a crítica de Adalberto: é possível que uma obra não possua idealização ou narrativa, mas ainda assim seja apreciada apenas por sua “feitura material”.

Por fim, vale fazer menção ao juízo presente no texto de Mattos. Ele deixa claro que prefere obras como *Mulher nua* às obras “pintadas com pincel de pelos de marta” ou preocupadas em “imitar mosaicos”. A questão merece um exame mais apurado, todavia pode sugerir as incursões de Belmiro no pontilhismo – presente em suas paisagens de Dampierre que constavam na exposição ou ainda em pinturas como *Mulher em círculos* e *Maternidade em*

⁴⁰¹ MATTOS, op. cit., *RIB*, abril de 1921.

⁴⁰² CARDOSO, Rafael. *Arte brasileira em 25 quadros (1790-1930)*. Rio de Janeiro: Record, 2008, p.67.

círculos.⁴⁰³ Se Mattos aceita e aprecia as novidades da fatura pontilhista, assinala que ainda assim prefere obras de maior solidez de execução.

Partindo então para outras soluções pictóricas, podemos citar duas obras expostas no Salão de Belas Artes de 1920: o *retrato de Georgina de Albuquerque* [Figura 62], executado por seu marido, Lucílio (1887-1939), e o *retrato da madame Avelino Mesquita* [Figura 63], de Arthur Timotheo da Costa. O primeiro concedeu ao seu autor a medalha de honra da exposição daquele ano, e teve de Mattos os seguintes comentários:

Entre as obras enviadas, destaca-se, brilhantemente, altivo, cheio de qualidades sólidas, o retrato que o pintor LUCILIO DE ALBUQUERQUE enviou: representa o quadro a imagem de sua digna esposa, D. Georgina Albuquerque, em grandeza natural, tendo por fundo um detalhe do quadro pintado por ela: “A noite de Natal”; *bem pousado e resolvido com galhardia, é o referido retrato, sem favor, a melhor obra exposta no atual Salão. A composição, o desenho e a pastosidade das tintas são de molde a autorizar o que afirmamos, colocando mesmo o seu autor entre os nossos melhores artistas [...]*.⁴⁰⁴

O retrato de Georgina pode ser considerado aquilo que Adalberto chamaria de uma obra de arte moderna e equilibrada. O desenho está ali, concebido e executado por Lucílio de Albuquerque a partir de uma composição clássica para retratos femininos. As cores, se bem que dispostas harmonicamente em branco e preto, não foram manejadas como nos quadros de Grosso ou Chambelland, esbatidas, “ponçadas” – como se referiu Mattos, em termos pejorativos, à pintura de Petit e Balliester, citados no capítulo anterior. Há “pastosidade de tintas” dentro das formas, discretos “malabarismos de pincel” contidos no desenho, ao contrário, supostamente, dos retratos de Paulo Gagarin.

Para que isso fique claro, podemos comparar as vestes de Georgina ao traje de *sport* do jovem Attilio. Na obra de Chambelland observamos um esforço pelo asseio de pincel, evitando camadas de tintas, e formando as rugas da blusa e do short no corpo do rapaz a partir das sutis gradações de luz e sombra. Já na obra de Albuquerque não podemos dizer exatamente o mesmo. Há um aparente “desleixo” nas pinceladas que se deixam ser identificadas nas mangas brancas, sobrepostas umas às outras em tons mais claros ou mais escuros de acordo com a relação de luz e sombra, que só ganham completo sentido à distância. Todo o conjunto formado pelas listras pretas nas extremidades das mangas, e seu encontro às mãos entrelaçadas cobertas por luvas,

⁴⁰³ Nesse sentido, o trabalho de doutorado sobre a produção de Belmiro de Almeida empreendido por Samuel Mendes Vieira, vinculado ao Programa de Pós-Graduação em História da Unicamp, tende a contribuir muito com a questão.

⁴⁰⁴ MATTOS, op. cit., *RIB*, setembro de 1920. Grifos nossos.

repousadas na perna, são executados sem o desejo de particularização e descrição dos elementos de Chambelland ou Grosso. Mais importante é o efeito “rápido” de expressão do todo.

Relações semelhantes podem ser estabelecidas entre os corpos dos retratados por Chambelland e Albuquerque. No primeiro, o procedimento é basicamente o mesmo que o tratado nas vestes, com sutis gradações de cor de acordo com a incidência de luz, modelando o rosto, as mãos e as canelas descobertas. No retrato de Georgina, por sua vez, o emprego das meias-tintas é substituído em parte pela aplicação de outras cores nas áreas sombreadas. É o caso da carnação do pescoço, do queixo e da parte interior das linhas de expressão da face, tocados pelo cinza, às vezes com nuances de verde ou azul. Um olhar minucioso também revela uma multiplicidade de tons no rosto pálido da retratada, com cores sutilmente mais quentes na região das bochechas. A comparação com figuras femininas de pintores brasileiros mais antigos, como Pedro Américo (1843-1905), deixa bem evidente as diferenças entre “passado e presente”. Basta observarmos o tratamento da carnação de sua *Joana D’Arc*, de 1883, por exemplo, tão pálida quanto o retrato de Georgina, mas pintada com uma cor totalmente homogênea e lisa, apenas com a notação dos valores. O resultado geral da obra de Lucílio de Albuquerque é um ganho de iluminação do rosto com as sombras coloridas e uma redução da força das linhas de contorno, suavizando-o. São, sem dúvida, recursos tipicamente impressionistas, se o entendermos da maneira estabelecida por Cavalcanti.⁴⁰⁵ De fato, muitas obras de Lucílio e de Georgina, especialmente os nus, recorrem a esse tipo de procedimento no trabalho com os corpos, como veremos a seguir.

Outro caso afim é o retrato da senhora Avelino Mesquita, feito por Arthur Timotheo. Ele também pode ser considerado uma daquelas obras equilibradas que tanto falava Mattos. O pintor apresentou várias telas no Salão de 1920, todas merecendo elogios do crítico, além de menções ao seu “temperamento irrequieto” e à tendência para manifestações modernas de arte, da qual o retrato faria parte. Segundo Mattos: “No retrato de Mme. Avelino Mesquita o artista nos dá uma bela mostra da visão de colorista fino, um embriagado da luz e dos efeitos valorizados e justos; os panejamentos são resolvidos com segurança e propriedade”.⁴⁰⁶

A princípio, o efeito de iluminação sobre a retratada não é diferente daquele aplicado na tela de Lucílio. Porém, enquanto este atenua as variações cromáticas do conjunto, Arthur trabalha ativamente as diferenças sobre a roupa da senhora. Por isso vemos áreas cheias de luz,

⁴⁰⁵ CAVALCANTI, op. cit., 2005.

⁴⁰⁶ MATTOS, op. cit., *RIB*, setembro de 1920.

muito claras, com empastamentos brancos em meio ao amarelo da colcha que pende da cadeira e, logo ao lado, em suas dobras, manchas avermelhadas representando os lugares sombreados. O mesmo ocorre também com o vestido branco, que ganha contornos azulados nas áreas mais escuras e densos empastados na região do colo, simulando o foco de luz e constituindo os volumes – relação que lembra o procedimento de Renoir (1841-1919) em certos quadros de banhistas enroladas em suas toalhas brancas.⁴⁰⁷

De maneira geral, toda a composição do retrato é construída a partir das cores. O pintor insere a colcha amarela na diagonal oposta ao fundo dourado mais iluminado, criando equilíbrio. Simultaneamente, combina os elementos dispostos na cena entre cores complementares: colcha amarela ao lado de almofada violeta; vestido com nuances de azul claro com tons entre o laranja e o vermelho nas sombras da colcha, nas flores estampadas da almofada, na carnação e no *rouge* da senhora. Não é à toa, portanto, que Mattos destaca justamente a luz e a cor presentes no retrato. Para o crítico, elas foram aplicadas através de “efeitos valorizados e justos”, ou seja, bem compreendidos, “verdadeiros”, afinal, seria obra de um “colorista fino”. A referência aos panejamentos trabalhados com “segurança e propriedade” podem até ser uma menção ao desenho, mas parecem se enquadrar melhor na capacidade de expressar suas rugas e dobras, isto é, os tecidos em movimento, o que nos faz retornar para a sua habilidade com as cores. Mais arrojado que o retrato de Georgina por Lucílio, apresentado no mesmo Salão, a obra de Timotheo da Costa ainda assim subordina as cores ao desenho, ao interior das formas, constituindo-se como uma pintura de fatura equilibrada bem ao gosto de Mattos.

Similar aos processos de Lucílio e Arthur são os nus femininos de Georgina de Albuquerque.⁴⁰⁸ Adalberto Mattos faz muitas referências à pintora, sempre elogiosas, ao longo de toda a sua produção crítica. Às vezes, ela representa o “expoente máximo da representação feminina no ambiente artístico carioca”.⁴⁰⁹ Outras, Georgina “marcha na vanguarda dos de sua geração”.⁴¹⁰ Um bom exemplo de obra para analisar essas semelhanças é *Raio de Sol* [Figura 64], hoje no MNBA, exposta no Salão de 1926 como *Dia de verão*.⁴¹¹ Naquele ano, Mattos

⁴⁰⁷ Devo essa comparação às conversas com Brenda Martins de Oliveira, atualmente desenvolvendo pesquisa de mestrado na UFJF sobre o nu na produção de Baptista da Costa.

⁴⁰⁸ Mais sobre o assunto poderá ser encontrado na dissertação de mestrado de Caroline Farias Alves, atualmente em desenvolvimento, também na UFJF.

⁴⁰⁹ MATTOS, op. cit., *RIB*, setembro de 1920.

⁴¹⁰ CREMONA, Ercole. Bellas Artes: Exposição Georgina de Albuquerque. *O Malho*, Rio de Janeiro, ano XXII, nº1081, 2 de junho de 1923.

⁴¹¹ Há certa confusão entre os títulos das obras de Georgina. A tela que hoje denomina-se no MNBA como *Dia de verão* – figura feminina em vestido rosa sobre um balcão, abrindo cortina – é na verdade *Manhã de sol*, exposta

dissera o seguinte sobre o envio da pintora: “Georgina de Albuquerque encanta com as três telas que enviou: é a mesma artista do ‘Ar livre’, sempre brilhante, emotiva e segura da paleta”.⁴¹²

Na tela em questão, podemos observar muito bem por que ela é chamada de pintora do “ar livre”: o assunto prioriza o estudo das formas femininas na natureza sob a ação da luz natural, e acompanha uma fatura com certo flerte impressionista – aquele que ela afirmara fazer uso na entrevista a Angyone Costa em 1926.⁴¹³ O trabalho diferencia, através das pinceladas, os elementos que compõem a cena: curtas e vibrantes na natureza, em sua variação de folhagens e na relva, com significativa simplificação das formas; mais lisas e homogêneas no corpo humano. Apesar disso, trata-se de um nu completamente diferente tanto daquele de Zeferino da Costa quanto o de Belmiro de Almeida. Georgina pormenoriza os contornos do corpo feminino diretamente com a tinta, observáveis nos dedos dos pés e mãos ou nas dobras do abdômen, por exemplo. Além disso, como no retrato feito por seu esposo Lucílio, trabalha a relação de luz e sombra sem o recurso ao *chiaroscuro* tradicional, mas com a aplicação de outras tonalidades de tinta, como os cinzas para as sombras no colo, braços e pernas, ou então nos contornos em bege claro do ombro e braço esquerdo da figura, tocados imediatamente pelos raios de sol. A segurança da paleta é também recordada na crítica de Mattos, passível de ser entendida tanto em relação à honestidade do colorido quanto da compreensão da modelo, bem desenhada. Por fim, a emotividade da obra está muito presente no olhar plácido da mulher para a única flor da cena, puxando-lhe delicadamente com seus dedos rosados. *Raio de sol* não inspira sensualidade, apesar de ser um nu, mas uma beleza singela.

A melhor síntese para a crítica de Mattos sobre Georgina de Albuquerque se encontra, no entanto, na crítica sobre sua exposição individual na Galeria Jorge em 1923: “A pintura de Georgina de Albuquerque é interessante sob todos os seus aspectos; possuidora de uma maneira individual, traduz na sua cor e nos seus assuntos as impressões da sua alma sensível e jovial”. E depois, avançando por sua individualidade característica expressada pelas cores, transcreve Ugo Ojetti sobre Rafael (1483-1520): “Tutto puoi imparare, tutto tuoi [sic, puoi] imitare, con

no Salão em 1920. A dúvida pode ser resolvida a partir das ilustrações das obras na imprensa da época. Cf.: MATTOS, op. cit., *RIB*, setembro de 1926; BELLAS-ARTES: O “Salão” deste ano. *Fon-Fon*, Rio de Janeiro, ano XIV, nº34, 21 de agosto de 1920.

⁴¹² MATTOS, op. cit., *RIB*, setembro de 1926.

⁴¹³ COSTA, J. A., op. cit., 1927, p.88.

l'uso e l'intelligenza; non il colore. I tuoi colori sono nati con te, col tuo embrione, nel ventri di tua madre come il colore dei tuoi occhi o de [sic] tuoi capelli, immutabile".⁴¹⁴

Há também um exemplo significativo que merece ser analisado pela expressão de seu autor para a arte brasileira. Nos anos 20, Candido Portinari (1903-1962) começa a se apresentar nos Salões de Belas Artes. Sua primeira tela a receber a atenção da crítica é o *retrato do escultor Paulo Mazzucchelli* (1889-?) [Figura 65], em 1923. Conforme Sergio Miceli, a obra recebeu uma premiação tríplice: medalha de bronze, prêmio de incentivo da Galeria Jorge e ainda quinhentos cruzados.⁴¹⁵ Escrevendo sobre o Salão daquele ano na *Ilustração Brasileira*, Mattos reconhece a qualidade da produção dos jovens artistas, preocupados em “produzir e formar uma individualidade característica”. Com uma posição muito otimista, inicia seus comentários justamente pela obra de Portinari:

Em todo o turbilhão de cores há uma tela que prende a atenção dos olhos experimentados. É uma cena de atelier, modesto.

Uma figura jovem, muito clara, com tons limpos, predomina no quadro; à esquerda, sobre um cavalete, está um busto de mulher ainda em terra e ao fundo baixos-relevos perdidos em planos mais afastados.

É o retrato do escultor Paulo Mazzucchelli, pintado pelo jovem artista CANDIDO PORTINARI, uma verdadeira promessa de pintor. A tela é possuidora de qualidades verdadeiramente notáveis para a idade do seu autor, o *desenho é bom, revelando um grande desembaraço; a pincelada é franca e o ambiente justo*. O quadro não é uma obra isenta de erros, porém, é já um documento valioso, uma nota onde se percebem uma *certa independência e vontade de individualismo*.⁴¹⁶

É muito curioso que Portinari fosse tão bem-visto por Mattos nesse momento quando sabemos do futuro da história. Em alguns anos o pintor paulista se tornaria o símbolo do Modernismo por críticos como Mário de Andrade (1893-1945), justo o grupo que Mattos parecia rivalizar. No entanto, é importante lembrar o quanto a carreira de Portinari deveu às tradições acadêmicas, principalmente ao desenho, que começou a aprimorar no Liceu de Artes e Ofícios em 1919 com o professor Justino Miguez⁴¹⁷, local onde, vale lembrar, Mattos também lecionava. No ano seguinte, Portinari ingressaria na ENBA, não dispensando a importância dos

⁴¹⁴ CREMONA, op. cit., *O Malho*, 2 de junho de 1923. Em tradução nossa: “Tudo podes aprender, tudo podes imitar, com o hábito e a inteligência; não a cor. As tuas cores são nascidas contigo, com teu embrião, no ventre da tua mãe como as cores dos teus olhos ou de teus cabelos, imutáveis”.

⁴¹⁵ MICELI, Sergio. *Imagens negociadas: retratos da elite brasileira (1920-40)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p.148.

⁴¹⁶ CREMONA, op. cit., *RIB*, setembro de 1923. Grifos nossos.

⁴¹⁷ FABRIS, Annateresa. *Cândido Portinari*. São Paulo: Edusp, 1996, p.22. Mais sobre a formação de Portinari, cf.: LUZ, Angela Ancora da. *A formação acadêmica de Portinari e sua contribuição à modernidade da arte brasileira. Oitocentos – Arte Brasileira do Império à República*. Rio de Janeiro: EBA-UFRJ/DezenoveVinte, tomo 1, 2008.

bons exemplos clássicos, como atestou às vésperas de usufruir o seu Prêmio de Viagem em 1928.⁴¹⁸

Chegado a esse momento, seria interessante nos recordamos dos testemunhos de Zeferino e Baptista da Costa sobre o ensino na ENBA, vistos no capítulo anterior. Os dois professores frisavam a liberdades dos alunos após o domínio das regras. Ora, comparando isso às conclusões de especialistas de Portinari como Annateresa Fabris, não parece haver, de fato, muita distância entre eles, ao menos não no início da carreira do jovem pintor:

Ao defender o classicismo, Portinari está assumindo uma posição determinada em relação ao próprio ensino acadêmico que, a seu ver, deveria ser conhecido e dominado antes de ser rechaçado. Por isso atribui tanta importância à técnica, mesmo se a considera menos importante que o sentimento: é nela que está enraizada aquela “individualidade variada” que se tornaria um dos esteios de sua trajetória pessoal.⁴¹⁹

Ainda a partir de Fabris, vale citar uma entrevista feita a Portinari em 1926 em que aborda o seu gênero predileto, o retrato. Seu conteúdo não difere em nada do pensamento de Adalberto Mattos na mesma época:

O retrato representa todas as dificuldades da técnica. Não são somente de ordem pictórica as dificuldades que ele encerra. São também de natureza psicológica e estética. *De natureza psicológica porque o essencial a um retrato é a expressão individual do retratado, que não se encontra simplesmente na exata reprodução do físico, mas na revelação do caráter do modelo.* De natureza estética, porque a composição no retrato quer maneira: o bom gosto lhe impõe posições especiais. [...] Para o retrato, a liberdade de técnica é relativa. *Nem sempre, as felizes pinceladas de um retratista podem permanecer, embora sejam de primorosa arte.* Num quadro qualquer, elas seriam aproveitadas, com sucesso. Num retrato, são *obrigatoriamente substituídas pela necessidade que tem o artista de encontrar a verdadeira expressão.*⁴²⁰

Nessa passagem poderíamos dizer que Portinari chega a ser mais claro que Mattos em suas críticas. Semelhança física não é suficiente, é preciso essência, caráter, expressão do modelo. Da mesma forma, a restrição da técnica por ele mencionada poderia muito bem – especulamos – servir para os retratos de Gagarin que Mattos não aprovava. Talvez neles o crítico encontrasse as “felizes pinceladas” de que fala Portinari, bem aproveitadas nas paisagens do príncipe-pintor, mas que não o seriam em seus retratos, posto a carência do caráter, da “verdadeira expressão”.

A partir da apresentação dessas semelhanças entre o jovem Portinari e nosso crítico, podemos olhar para o retrato apresentado em 1923 e pensar a crítica de Mattos. A obra parte

⁴¹⁸ FABRIS, op. cit., p.18.

⁴¹⁹ Ibidem.

⁴²⁰ Ibidem, p.16. Grifos nossos.

para outro caminho em relação às até aqui analisadas. Comparando-a ao retrato da senhora Avelino Mesquita, logo notamos o quanto Portinari está muito menos preocupado com as cores que Timotheo. Suas formas são melhor delineadas, mais precisas; as pinceladas às vezes estão aparentes, como no plano de fundo, mas não tem o mesmo vigor do outro, que empastela aqui e ali. Suas cores são também mais sóbrias, até mesmo nas variações cromáticas de seu guarda-pó cáqui, simulando o aspecto acetinado com toques de azul claro ou cinza. O desenho em Portinari é perceptível e o melhor exemplo disso reside na cabeça de Mazzucchelli ou em sua mão esquerda em escorço – quase uma declaração de bom aproveitamento das disciplinas da Escola. Seu modelado é moderno, conquistado a partir das cores justapostas como no retrato de Timotheo, mas sem os volumes de tinta, sempre bem lisos e discretos.

Sem dúvidas, apesar dos eventuais erros que Mattos comenta, era uma obra que possuía requisitos básicos, e ainda por cima o suficiente para que o crítico visse nela “certa independência e um forte individualismo”, características muito importantes para ambos, como vimos.⁴²¹ A crítica de Mattos dá mais atenção aqui para a execução técnica da obra, e não aos aspectos que Portinari tanto prezava em 1926: o caráter do modelo. De fato, o retrato de Mazzucchelli não possui interesses do ponto de vista da subjetividade do representado, mas o caracteriza pelo cenário em que se encontra. Olhando para os retratos analisados anteriormente, no entanto, salta à vista o quanto diverge deles em termos de verossimilhança.

Nesse caminho por obras mais ou menos sujeitos à técnica precisa, simulando o real, encontramos algumas que destoam um pouco por sua “mecânica” própria, mas são também apreciadas pelo nosso crítico. Não queremos dizer que elas relevam a importância do desenho. Pelo contrário, parte-se dele para em seguida alcançar uma atmosfera fresca e moderna através da técnica pontilhista. É o caso de Visconti em *O colar* [Figura 66] e no tríptico *O lar* [Figura 67], telas apresentadas no Salão de 1922 junto a inúmeras outras do autor. Mattos não as comenta especificamente (no caso da segunda inclui a ilustração), mas aborda o envio do pintor nesse ano de maneira muito positiva, enfatizando a boa técnica, o “temperamento privilegiado”, o “sentimento pronunciado” e o “ponto de partida preconcebido, meditado”.⁴²² Todas elas reafirmam nossa argumentação até aqui, que infere a importância na crítica de Adalberto Mattos do labor artístico associado à expressão individual.

⁴²¹ Para uma análise sociológica do retrato de Portinari, cf.: MICELI, op. cit., p.34-35.

⁴²² CREMONA, op. cit., *RIB*, janeiro de 1923.

Na primeira, vemos o busto de uma mulher de olhar perdido segurando as contas de um colar vermelho. Trata-se da esposa de Visconti, Louise, porém o pintor preferiu intitular a obra de *O colar*, desviando-lhe da imediata referência ao gênero do retrato. Temos aqui uma pintura de gênero, como as inúmeras de Rodolfo Amoedo retratando figuras femininas posadas, dentre as quais citamos *Más notícias*, de 1895. Todavia, o título da obra de Visconti permanece a deixar dúvidas, pois foca no objeto presente, como em uma natureza-morta, e não na ação ou nas emoções da moça. O que é certo é que, no entresséculos, assistimos à reconfiguração dos gêneros na História da Arte, e o conflito entre eles torna-se comum, na medida em que talvez sua definição deixe de ser o ponto fundamental da obra de arte.⁴²³ Isso explica o título de *O colar*. Aqui, Louise serve mais como modelo para o desenvolvimento de um tratamento pictórico específico que como fim da pintura, como se esperaria em um retrato.

Em primeiro lugar, Visconti desenha a modelo. Isso fica claro ao observarmos como os contornos do corpo e das vestes de Louise foram preenchidos homogeneamente com as cores para só depois serem acrescidos da fatura pontilhista. Tão como no caso das paisagens, não falamos propriamente em pontos aqui, mas em traços, de larguras e comprimentos variados dependendo das áreas pelas quais “atravessam” – o que nos parece uma boa palavra para designar a sensação sugerida por Visconti. Eles são maiores na altura do colo, sobre o vestido, e também no fundo vermelho, mas menores na divisão entre um plano e outro, colaborando na criação do volume da figura. Ao proceder assim, o pintor estabelece uma nova relação para o claro-escuro, substituindo o tradicional branco e preto pelo azul e vermelho. Vale frisar a maneira como Visconti trabalha o corpo de Louise, sem suprimir os traços coloridos sobre ele. A face da retratada, imersa em seus próprios devaneios, vibra junto aos tons de azul-esverdeado e o *rouge* das bochechas sem perder a delicadeza. É uma composição equilibrada, de fatura moderna, e que apesar de ter uma aparência volúvel, ainda assim conserva o desenho como ponto de partida.

A sensação oferecida ao espectador pelo efeito geral da tela sugere uma silhueta feminina em decomposição, fragmentando-se, diluindo-se ao fundo. A impressão lembra as obras pontilhistas de Henri Martin, ou ainda os retratos vaporosos de Carrière, mas aqui utilizando a vibração das cores e o pontilhismo, e não os tons sóbrios e castanhos do francês. A passagem de Rodrigues sobre o “caráter transitivo das formas” pode ser então retomada, não

⁴²³ CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. O debate sobre a pintura histórica e a pintura de gênero nos Salões de arte em Paris (1861 e 1882). *III Colóquio Internacional de História da Arte e da Cultura: a arte e suas funções*. Juiz de Fora: LAHA-UFJF; PPGHIS-UFJF; ICH-UFJF; IAD-UFJF, 2014 (Conferência).

pelo viés simbolista, mas pela “relativa falta de definição das formas, seja no contorno esfumado, seja no pouco volume, seja na pulverização ou fragmentação da superfície dos corpos”.⁴²⁴

Eliseu Visconti desenvolve a técnica pontilhista em maior dimensão no tríptico *O lar*, sua principal obra no Salão de 1922 e que garante a ele finalmente a medalha de honra. De acordo com Seraphim, a narrativa se desenvolve em torno da doença e convalescença de uma criança, sob os cuidados do médico e da mãe – e teve como modelo seu filho Tobias e a esposa Louise.⁴²⁵ Comparado a *O colar*, no entanto, o tríptico é bem mais convencional em termos de fatura. O modelado faz uso do claro-escuro habitual das Academias, perceptível no trabalho com os corpos, bem visível na mão do médico sobre o pulso da criança. A tela é apenas discretamente tocada pelo pontilhismo, no fundo ocre e nos tecidos. Seu uso confere ao cenário uma atmosfera de lembrança, como se os fatos tivessem ocorrido no passado, enevoados em meio a outras memórias.

Esse aspecto de “véu” sobre as imagens poderia aproximar *O lar* das poéticas simbolistas e decadentistas do fim do século. Seraphim de fato chega à mesma conclusão, porém em decorrência do tema da doença, muito próprio desses grupos.⁴²⁶ Contudo, há também diferenças significativas. No tríptico, Visconti não elabora nenhum sentido enigmático que deve ser decifrado nem poetiza a doença a partir das questões ontológicas sobre vida e morte tão sensíveis àqueles artistas do fim do século. Também não há espiritualidade nas cenas, como vimos nas obras de Maxence. Ele se aproveita do tema e da técnica para desenvolver uma narrativa sensível, que acalenta o espectador pela emoção tão íntima (e ao mesmo tempo tão universal), representada pela preocupação da mãe ao lado do filho doente. Assim, podemos entender que Visconti apresenta a maternidade como a própria estruturadora do “lar”, visto ser esse o título da obra. É por essas razões que Adalberto Mattos afirma haver, além da técnica, um “sentimento pronunciado” nas obras do artista, e também algo muito importante: “um ponto de partida preconcebido, meditado”. Haveria em suas pinturas um esforço na própria concepção da obra, nosso próximo ponto de discussão neste trabalho.

Antes disso, no entanto, vale analisar um último caso por representar um caminho reprovado por Mattos, apesar de parecer avançar na mesma direção de *O colar* e *O lar*. Nele temos mais um exemplo, como o de Gagarin, dos limites do verossímil aceitável. A obra se

⁴²⁴ RODRIGUES, op. cit., p.59.

⁴²⁵ SERAPHIM, op. cit., v.2, p.101.

⁴²⁶ Ibidem.

chama *O vestido rosa* [Figura 68], de Henrique Cavalleiro (1892-1975), exposta logo em seu regresso de Paris no Salão anual de 1925. A tela, tal qual a de Visconti, também flutua entre o gênero e o retrato. Escrevendo sobre o certame desse ano, nosso crítico afirmou o seguinte acerca do envio do pintor:

De Henrique Cavalleiro figura na mostra *um punhado de obras calcadas nas correntes ultramodernistas*; não encontramos palavras capazes de definir o que o pintor quis fazer. Os mestres da crítica indígena afirmam que tudo aquilo é muito bom, que é a última palavra em matéria de pintura, etc., etc.⁴²⁷

Foram sete as obras expostas por Cavalleiro naquele ano⁴²⁸, porém nenhuma parece ter sido suficiente para Mattos. Talvez houvesse ali um pouco de exagero ou descontentamento com o fato do pintor absorver das vanguardas justo aquilo que ele considerava negativo. Cavalleiro sempre se mostrou aberto às novidades da pintura de seu tempo, e em mais de uma entrevista fez questão de deixar isso claro.⁴²⁹ Aqui temos um caso diferente dos demais: Mattos, que estudou junto ao pintor na ENBA⁴³⁰, sabia que ele era um valoroso artista.⁴³¹ Durante seus estudos com Zeferino da Costa, Cavalleiro conquistara inclusive a medalha de ouro em modelo-vivo, premiação pouco comum entre os alunos, como o próprio pintor atestou posteriormente.⁴³² Logo, aqui o crítico não aceita a desconstrução da pintura efetuada por um artista que já domina a técnica. Para ele, Cavalleiro parece ir longe demais, até as inaceitáveis “correntes ultramodernistas”.

Seja como for, supomos pela crítica que a obra *O vestido rosa*, junto às demais do pintor, foi rejeitada por Mattos em 1925. Qual poderia ser a razão para isso? O que teria nela de tão “ultramoderno”? A resposta parece estar no grau de arrojamento dos golpes de pincel e na simplificação das formas da figura feminina. Sobre o primeiro, não se trata, nesse caso, de uma pincelada propriamente pontilhista ou divisionista, mas de manchas largas sobre a superfície da tela, razão pela qual a obra foi associada mais de uma vez ao impressionismo.⁴³³ Contudo, o

⁴²⁷ MATTOS, op. cit., *RIB*, setembro de 1925. Grifos nossos.

⁴²⁸ LEVY, op. cit., vol.2, p.669.

⁴²⁹ COSTA, J. A., op. cit., 1927, p.121-127; MUSEU Nacional de Belas Artes, Brasil. *Henrique Cavalleiro*. Rio de Janeiro: MNBA, 1975.

⁴³⁰ *Ibidem*.

⁴³¹ É curioso que Mattos se choque tanto com as obras de Cavalleiro quando, em 1923, assim escrevia: “De Paris acabam de nos chegar notícias magníficas sobre os progressos do pintor Henrique Cavalleiro. Não devem causar admiração tais notícias; elas são o resultado da esperança depositadas no valor do jovem artista. Henrique Cavalleiro deu sempre mostrar de um robusto talento e de uma organização artística pronunciadas; já no seu tempo de estudante revelava claramente possuir um espírito adequado e propenso às realizações características da verdadeira arte”. Cf.: CREMONA, Ercole. *Bellas Artes: Reparos... O Malho*, Rio de Janeiro, ano XXII, nº1077, 5 de maio de 1923.

⁴³² MUSEU, op. cit.

⁴³³ *Ibidem*; HENRIQUE Cavalleiro. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br>.

aspecto geral se mantém algo próximo às analisadas anteriormente pela presença dos gestos do artista conformando um sentido próprio às pinceladas, que avançam em uma mesma direção. Há assim o mesmo efeito de esfacelamento das formas, como se não fosse mais possível que as cores permanecessem estáticas dentro de seus respectivos contornos. A falta de plena cobertura da superfície, revelando a demão anterior ou talvez a própria tela, reforça essa ideia, tornando-a uma propriedade ativa na construção da pintura, uma vez que os espaços “em branco” – na verdade ocres – são tão significativos quanto às manchas.

Quanto ao desenho da obra, nota-se rapidamente o quanto é simplificado. Não há quase volume algum, à exceção do rosto da figura. Cavalleiro não faz uso dos traçados para criar o modelado, como Visconti na transição de planos em *O colar*. O desconforto é imediato: o olhar estranha a posição de seu braço direito, apoiado no espaldar da cadeira recoberta pelo tecido estampado. Ele parece um pouco longo demais ou desconectado, nos fazendo questionar até se seria uma posição realmente possível. Na verdade, o que provoca essa sensação é justamente a falta de profundidade. E o que dizer do braço esquerdo, que se confunde com a borda da manga rosa do vestido? Seria um engano, no entanto, acreditar que as questões colocadas acima seriam faltas do pintor. Não há erros de observação, pois as ações de Cavalleiro na tela são conscientes. Há sim um desejo de fazer diferente, como ele mesmo se referia à pintura moderna na entrevista de Angyone Costa em 1926:

A arte é o indivíduo e, como tal toda a verdadeira arte tem de filiar-se ao exato sentimento, tem de vir de dentro para fora [...] O artista, em primeiro lugar, precisa emprestar à sua arte um cunho pessoal, pesquisar, inquirir, indagar, afastando-se de tudo o quanto é convenção tendente a lhe oprimir o pensamento. Assim o entenderam, modernamente, aclamados mestres do pincel, André Derain, Matisse, Vlaminck [sic] e vários outros.⁴³⁴

Sua concepção de arte é muito próxima à de Mattos, porém Cavalleiro acolhe a vanguarda fauvista para si, assim como o cubismo, ao contrário de nosso crítico.⁴³⁵ *O vestido rosa* tona-se assim um caso de pintura altamente pessoal, conforme o pintor buscava.

Vale por fim mencionar o caráter decorativo da tela. A homogeneidade da fatura, as cores claras e a estilização da figura a isso remetem, notada em 1925 pelo crítico José Marianno Filho (1881-1946):

Possuindo um forte poder de expressão pictural, sentindo os seus motivos sempre dentro do “partido” decorativo, senhor de uma paleta luminosa e vibrante, Cavalleiro

⁴³⁴ COSTA, J. A., op. cit., p.124.

⁴³⁵ Ibidem. Nesse sentido, vale lembrar o comentário de Rodrigues, já aqui citado: “Não encontramos textos críticos de sua autoria a partir de 1930, mas seria inconcebível, dada sua trajetória intelectual e crítica até onde o acompanhamos, alguma aceitação das plásticas cubista e futurista (que Belmiro de Almeida experimentou), ou das distorções colorísticas e formais do fovismo e do expressionismo”. Cf.: RODRIGUES, op. cit., p.123.

será um excelente decorador, quando se propuser a desenhar as coisas até ao fim, como lhe foi ensinado por Eliseu Visconti.⁴³⁶

Apesar de considerar incompletas as suas pinturas, concordamos com Marianno ao reconhecer a “expressão pictural” e o sentimento decorativo na obra de Cavalleiro, o que se consolidaria ao longo dos anos seguintes.⁴³⁷ Em 1926, por exemplo, o pintor expõe no Salão três sugestões decorativas em têmpera – *Sonho místico, Mocidade e Carioca* [Figura 69-70]. As obras, com patentes referências ao *art déco*, são rechaçadas por Mattos como um desperdício de talento.⁴³⁸ Nada, contudo, nem mesmo o potencial decorativo de Cavalleiro, parece ser apreciável para Adalberto Mattos.

3.3. A ideia

Ao observar o envio de Visconti no Salão de 1924, Mattos menciona que o pintor sempre iniciaria de um “ponto de partida preconcebido, meditado”.⁴³⁹ O que exatamente podemos compreender com isso? Trata-se de uma valorização da ideia, de reforçar o potencial intelectual da arte. A inspiração parece ser um dos aspectos centrais nesses casos, o que poderia sugerir comparações até com um dos precursores da crítica de arte, Diderot (1713-1784). Para o iluminista, segundo André Richard, a boa pintura seria aquela que faria pensar. Nas palavras de Diderot: “Antes de pegar seu pincel, é preciso ter vibrado vinte vezes com seu tema, ter perdido o sono, ter se levantado durante a noite, ter corrido de roupas de dormir e com os pés descalços para lançar sobre o papel seus esboços ao clarão de uma lamparina”.⁴⁴⁰

Vejamos bem que valorizar a ideia é diverso de valorizar o Belo Ideal. Se este pressupõe a busca de algo perfeito, o primeiro incide sobretudo no assunto, na razão da obra, na narrativa que ela contém. É interessante, mas compreensível, que Mattos enfatize essa característica. Na França, grupos como os impressionistas romperiam com o potencial narrativo da arte ao proporem uma visão objetiva do mundo real. Ora, considerando a influência dessa corrente em nossa arte no início do século XX, valorizar a ideia pode parecer um contrassenso. Não só Mattos a sustenta como um elemento primordial da arte, no entanto, quanto muitos artistas brasileiros em suas obras, como o próprio Eliseu Visconti. Isso não é necessariamente um problema, e não significa que nossa pintura seja menos moderna. Pelo contrário, sugere os caminhos próprios enfrentados e resolvidos no Brasil para renovar a arte nacional a partir da

⁴³⁶ MARIANNO FILHO, José. Impressões do Salão. *O Jornal*, Rio de Janeiro, ano VII, nº2049, 23 de agosto de 1925. Disponível em: www.dezenovevinte.net.

⁴³⁷ Em 1930, inclusive, Cavalleiro retorna à Paris a fim de estudar artes decorativas. Cf.: HENRIQUE, op. cit.

⁴³⁸ MATTOS, op. cit., *RIB*, setembro de 1926.

⁴³⁹ Idem, op. cit., *RIB*, agosto de 1924.

⁴⁴⁰ DIDEROT apud RICHARD, André. *A crítica de arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1988, p.56.

produção estrangeira e simultaneamente receber a anuência do público local. Em alusão a Annateresa Fabris sobre Portinari, que fala em uma “modernidade possível num país periférico”, podemos dizer que estamos diante de algo bastante semelhante.⁴⁴¹

Para exemplificar a questão da ideia na arte segundo Mattos, podemos começar por algumas obras de Augusto Bracet (1881-1960). O pintor decerto deve ter conhecido o crítico ainda em seus tempos de Escola. Começou a frequentá-la em 1902 como aluno livre – mesmo ano que Adalberto –, tornando-se regular no ano seguinte. Em 1911 conquista o Prêmio de Viagem da ENBA, ano em que nosso gravador de medalhas retorna da Itália para o Brasil. Bracet permanece cinco anos na Europa, conforme previa o regulamento da Escola, dividindo sua estadia entre Paris e Roma. Em 1918, já no Rio de Janeiro, o pintor ganha a grande medalha de prata, e em 1920, a pequena medalha de ouro.

Nosso crítico dedica um generoso parágrafo à participação de Augusto Bracet no Salão de 1920. Valoriza o estudo do artista, apesar de ver mais fôlego em suas obras do tempo em Paris, e diz preferir a obra intitulada *Ânfora* [Figura 71], “onde o artista encontrou dificuldades de maior monta a resolver”. Mattos então faz a crítica negativa, concentrando-se em sua execução: “talvez um pouco frio de cor, principalmente no nu de mulher” e “as linhas [...] podiam ser mais graciosas”.⁴⁴²

Infelizmente, o paradeiro de *Ânfora* nos é desconhecido. A melhor reprodução que temos nos permite conhecer a obra, mas não confere segurança para apreciá-la em termos formais. Na verdade, esse também não é o ponto principal aqui. *Ânfora* é um bom trabalho, e se não tem o vigor de outros quadros vistos anteriormente, ao menos podemos afirmar que se trata de uma obra que prioriza o ensinamento das Academias. Bracet se esforça por desenvolver um nu perfeito, ideal, em um contexto narrativo. Sem dúvida, *Ânfora* poderia estar junto às outras pinturas que “medem” a verossimilhança aceitável para Mattos. Contudo, diferente das demais, ela se destaca pelo tema.

Adalberto não menciona o assunto da obra em sua crítica, mas ele é um fator importante, como veremos, e também para Bracet. O pintor, que se dedicou primordialmente a retratar o corpo feminino, dificilmente o fazia fora de uma narrativa muito bem estabelecida. É o caso de *Ânfora*. Na tela, Bracet estrutura a mulher como elemento principal, mas através da qual o artista – um oleiro – é capaz de acessar uma Ideia. Estamos diante de uma pintura quase

⁴⁴¹ FABRIS, op. cit., p.14.

⁴⁴² MATTOS, op. cit., *RIB*, setembro de 1920.

alegórica, e decerto metalinguística, reportando-se ao ofício do artista, que observa a natureza, se inspira em um elemento, concebe uma Ideia. Vejamos com mais vagar, imaginando as ações que o quadro nos desperta. A mulher, despida, acaba de levantar-se de um divã. Talvez ela estivesse em repouso, dormindo, e os braços sobre a cabeça, nesse caso, poderiam indicar um leve espreguiçar. A pose, em todo o caso, remete a inúmeras obras de arte, que tem na *Venus Anadyomene* seu motivo e protótipo.⁴⁴³ Ela desperta uma sensualidade da qual o oleiro certamente não teria conseguido evitar a contemplação. Não está muito claro se eles formariam um casal ou se ela serviria a ele como modelo. Certo é que se encontram em um ambiente de trabalho, visto as várias cerâmicas espalhadas no recinto e o próprio artista a cumprir seu ofício, bem em frente à moça, pintando um dos vasos. Suas vestes sugerem um passado antigo, Grécia talvez. No momento em que o oleiro contempla aquele nu, a força da Beleza desperta nele uma Ideia: uma nova obra de arte, original; um vaso de cerâmica com as curvas perfeitas do corpo feminino. Como uma projeção de sua mente, a obra recém-concebida surge fantasmagórica no fundo da olaria: a ânfora.

Agora, deixemos um pouco *Ânfora* de lado e prossigamos com *Direito de asilo* [Figura 72], obra enviada por Bracet ao Salão três anos depois, em 1923. Nesse entremeio, o pintor não deixou de enviar suas obras ao certame oficial, e Mattos sempre as comentou. Contudo, com *Direito de asilo* temos do crítico os argumentos que unem a produção de Bracet e podem explicar as razões para sua apreciação de *Ânfora*. Primeiramente, vale a explicação da obra pelo próprio autor, que acompanhava o catálogo do Salão:

0020/032 Direito de asilo

“O direito que tinham os templos e os bosques sagrados do paganismo de proteger os culpados, foi transferido para as igrejas cristãs. O imperador Leão proibiu arrancar alguém desses asilos...”

(Cesar Cantu. Hist. Univ., Ed. Antonio Enes, v. VI, p. 302)⁴⁴⁴

Diante da citação, a obra torna-se mais acessível. Ainda assim, preferimos a descrição feita pelo crítico anônimo de *O Jornal* às nossas palavras:

O quadro do pintor Augusto Bracet apresenta o interior de um convento, estilo gótico-romano. A meio da escadaria, esgueirada junto à coluna, uma figura de pecadora procura esconder-se da turba que ulula à porta e é contida por um religioso de braços abertos. Essa figura de mulher é a nota dominante do quadro. Ela está em desalinho. O manto que a envolvia, caiu por terra, deixando a descoberta as linhas esculturais das suas formas lindas. No seu rosto estampa-se um misto de pavor e de curiosidade. Foi esse momento que o pintor passou para a tela, e o fez com felicidade e talento; fê-

⁴⁴³ Sobre o assunto, ver especialmente: COSTA JUNIOR, op. cit., p.130-160.

⁴⁴⁴ LEVY, op. cit., vol.2, p.599.

lo de maneira honesta, deixando ali, palpitante de verdade e de sentimento, tudo quanto fora justo exigir dele.⁴⁴⁵

Como em *Ânfora*, não estamos diante de um nu sem pretexto, nus considerados modernos. Ele não é como a *Mulher nua* de Belmiro de Almeida ou como o famoso *Estudo de mulher* de Rodolfo Amoedo, de 1884. É um nu que recorre às mesmas estratégias de Zeferino da Costa em *Pompeiana*, ao “disfarce”, aumentando a distância do espectador com a mulher através do tempo e do espaço, tal como apontara Rafael Cardoso.⁴⁴⁶ Todavia, as obras de Augusto Bracet não se contentam com a mera apresentação desse tipo de nu, ele cria uma ação e se baseia em uma ideia que o justificam. É o que observamos em *Ânfora* e *Direito de asilo*. Esse tipo de escolha temática, associada ao tratamento pictórico convencional, converge para aquilo que comumente se denominou na pintura francesa do entresséculos de *pompier*. Não nos deteremos em seus significados. Só vale frisar o quanto o conceito transformou-se em uma categoria pouco explicativa, muito pejorativa e genérica, que apenas incita o não-olhar para as obras, ao agrupá-las como tudo o que não era reconhecidamente vanguardista – ou seja, os herdeiros das Academias.⁴⁴⁷

Finalmente, vejamos o que diz Mattos sobre *Direito de asilo* em 1923:

[...] AUGUSTO BRACET merece francamente os melhores elogios, não só pelo quadro exposto como pela persistência com que se tem apresentado nestes últimos anos nas Exposições Gerais.

A prova evidente do valor do quadro de Augusto Bracet reside precisamente na diversidade de opinião que o mesmo provocou, sendo que a maioria dos juízos foi francamente favorável ao pintor. O quadro de Bracet não é perfeito, porém é preciso convir na circunstância de que o artista está em franca evolução e possui talento bastante para chegar a produzir belas obras.

Quem cotejar os envios do pintor, verá a razão do nosso lado. “Direito de Asilo” tem em si uma *grande qualidade que a nosso ver é valiosíssima, excluindo todas as belas condições artísticas: revela a preocupação de produzir dentro de uma ideia - é coisa tão rara a ideia; - tal condição é importante e bastante merecedora de um registro especial.*⁴⁴⁸

Mais uma vez, o crítico não veria no envio de Bracet uma pintura perfeita. Porém deixa claro a importância de uma característica de *Direito de asilo*: a existência de uma ideia, “qualidade valiosíssima” e rara entre outros artistas. No mesmo caso encontra-se *Ânfora*. Notamos que Mattos não exige que a temática da pintura seja “moderna”, pintada diante do motivo, “verdadeira”. As telas de Bracet seriam originais, posto que ninguém fizera nada parecido antes,

⁴⁴⁵ BELAS ARTES: O Salão deste ano - notas e impressões. *O Jornal*, Rio de Janeiro, ano V, nº1423, 29 de agosto de 1923.

⁴⁴⁶ CARDOSO, op. cit., p.67.

⁴⁴⁷ Sobre a pintura dita *pompier*, cf.: JORGE, Marcelo Gonczarowska. Comentário a ‘Peut-on parler d’une peinture pompier?’, de Jacques Thuillier. *19&20*, Rio de Janeiro, v. VI, n. 2, abril/junho de 2011. Disponível em: <http://www.dezenovinte.net>.

⁴⁴⁸ CREMONA, op. cit., *RIB*, setembro de 1923. Grifos nossos.

mas não estritamente “modernas”. O máximo que poderíamos dizer, se bem que Mattos não dê a entender isso, é que o pintor seria sincero em relação aos motivos que escolhe, desenvolvendo-os de acordo com o seu temperamento. Em todo o caso, elas são bem-vistas, pois se apoiam na técnica aprendida na ENBA e desenvolvem uma narrativa inteligente, fazendo o espectador pensar.

Já conhecendo a crítica de Mattos, o leitor não teria dificuldade em supor que as duas obras de Augusto Bracet seriam julgadas positivamente. Contudo, não poderíamos dizer o mesmo das outras duas que apresentaremos a seguir. A primeira se denomina *Yara* [Figura 73], pintada por Pedro Bruno, famoso autor de *Pátria*, e foi apresentada junto a *Direito de asilo* no Salão de 1923. O comentário do crítico é simples e nada nos diz *a priori*: “PEDRO BRUNO é também um vencedor, o seu envio é bom e demonstra ser o pintor um trabalhador infatigável. Os seus nus são muito bem tratados, principalmente ‘Yara’”.⁴⁴⁹

Apesar das palavras pouco expressivas, é absolutamente surpreendente que Mattos admire *Yara*, e justamente a destaque em preferência às outras telas que Pedro Bruno expôs no certame. Junto a ela, havia outras três: *Símbolo das praias* [Figura 74], *A pescadora* e *Repouso*. Conhecemos, através de reproduções do livro de Acquarone, a primeira, além de *Yara*. Ainda que a impressão não represente fielmente as obras, a simples comparação das duas, lado a lado, já assusta. São temáticas e tratamentos totalmente diferentes. *Símbolo das praias* representa, de maneira genérica, o tipo de produção realizada por Pedro Bruno nesse período: belas mulheres na praia, muitas vezes segurando no colo suas pequenas crianças. *Yara*, por sua vez, deriva das lendas indígenas. Tudo bem até aqui: poderíamos esperar uma pintura de sereia à beira de um rio amazônico. De fato, é isso que Pedro Bruno faz, porém com um tratamento inesperado. O pintor parte da tradição de nus alongados, inserindo *Yara* no primeiro plano em um cenário de muita água e elementos vegetais. O tom da tela é predominantemente verde, utilizado até mesmo na personagem. Cada parte de seu corpo em contato com a natureza parece fundir-se a esta. Cabeça, braços, pernas: tudo ganha tons esverdeados, as extremidades já em completa associação aos vegetais. Somente seu tronco ainda permanece intacto – destacando os seios, as costelas e o umbigo –, embora pareça um tanto desbotado e os limites já comecem a ser tocados pelo amarelo, sinalizando ao espectador que a transformação continua. *Yara* não apresenta nenhum desconforto diante do que lhe ocorre. Na verdade ela sabe, talvez até controle o processo, e sorri para nós, em um convite um pouco perigoso. Assim, o pintor nos oferece a

⁴⁴⁹ Ibidem.

única cor quente da obra, o vermelho dos lábios de Yara, já um pouco esmaecidos, mas ainda ali.

A obra de Pedro Bruno é bela, mas causa um estranhamento enorme. As palavras de Francisco Acquarone acompanhando a ilustração em seu livro *Primores da pintura no Brasil*, nesse sentido, talvez ajudem a desfazer o incômodo:

Aqui, na tela de Pedro Bruno, ela se transforma, aos poucos, em limo. Pretende a lenda que o musgo veludoso que recobre as pedras dos rios outra coisa não é do que a pele delicada e macia de Iara, metamorfoseada pelo estranho poder de algum deus das florestas.⁴⁵⁰

Contemple o leitor que primorosa ideia a de Pedro Bruno. O artista poderia ter escolhido inúmeras outras situações para representar Yara, digamos, de formas mais convencionais. O tema nacionalista por si só já era uma novidade, tendo sido pouquíssimo explorado até então. No entanto, ao lado de outras representações do tipo, como *Fascinação de Iara* [Figura 75], de Theodoro Braga (1872-1953), exposta no Salão de 1929, a tela de Pedro Bruno impressiona muito mais por sua abordagem inusitada.

Ora, para Mattos aprovar, citar e ilustrar *Yara* em sua crítica, há muito mais por trás do “nu bem tratado” que afirma. Sem dúvida, o tronco da personagem atesta a habilidade de Pedro Bruno como desenhista, professor de modelo-vivo da British Academy of Arts de Roma durante o tempo de seu pensionato no estrangeiro.⁴⁵¹ Há em *Yara* uma ideia bem desenvolvida, muito ousada, original e criativa, que deve ter agradado muito ao nosso crítico. Caso contrário, não haveria razão para mencioná-la e muito menos incluir sua reprodução quando podia simplesmente ignorá-la, como tantas outras obras.

Amigo dos primeiros tempos de Portinari na Escola⁴⁵², Roberto Rodrigues (1906-1929) é o segundo caso surpreendente, encerrando esta parte do trabalho. Possuiu uma trajetória desafortunadamente curta, mas recebeu a atenção da crítica de Mattos com uma obra inesperada. *O suicida* [Figura 76] foi a tela apresentada no Salão de 1926, reproduzida na crítica de Mattos na *Ilustração Brasileira* junto ao seguinte juízo:

Roberto Rodrigues, possuidor de um *temperamento de elite*, apresentou um único quadro: “O Suicida”; de *concepção bizarra*, a tela desperta a atenção dos visitantes. Não obstante o aspecto macabro da composição, percebe-se dentro dela *alguma coisa mais que o desejo de produzir diferente dos outros*. Em “O Suicida” há um *sentimento*

⁴⁵⁰ ACQUARONE, op. cit.

⁴⁵¹ RUBENS, op. cit., 1941, p.204.

⁴⁵² MUSEU Nacional de Belas Artes. *Roberto, um certo Rodrigues*. Rio de Janeiro: 2016. Disponível em: <https://artsandculture.google.com>.

recôndito, uma personalidade encasulada que, estamos certos, dentro em pouco se desprenderá das cadeias para aparecer nítida, com todos os flagrantes das individualidades formadas.⁴⁵³

Naquele ano, Mattos abriu a crítica do Salão com entusiasmo, otimista com a participação dos jovens artistas buscando suas individualidades, a exemplo do que afirmara no Salão de 1923. Por isso, seria um “momento [em que] não [se] permite rigores, ele é dos novos”.⁴⁵⁴ É possível que a falta de rigor mencionada explicasse a aprovação de Mattos por uma obra tão díspar das outras quanto a de Rodrigues. Em quaisquer dos casos, sua crítica exige a análise, tanto quanto a pintura.

Desconhecemos o paradeiro da obra, e a reprodução monocromática na revista deve ser uma das poucas que nos permitem conhecê-la. Mesmo sem ser possível falar de suas cores, o que é lamentável, a ilustração permite observar bem o desenho e a composição. Em primeiro lugar, abordemos o tema. O título já deixa claro que não se trata de um assunto belo ou moralizante. Roberto Rodrigues apresenta uma cena de suicídio. Ele ainda está em vias de ocorrer, não foi consumado, mas algo terrível já aconteceu, tendo em vista a fumaça dissipada pelo revólver. Podemos imaginar se o quadro seria aceito pelo júri do Salão se representasse os momentos seguintes. Não haveria ali algo de impróprio ou imoral se assim o fosse, tal como aqueles nus recusados por suas supostas obscenidades? Ocorre que a escolha do artista pelo instante anterior torna a obra muitíssimo inteligente, ainda que compositivamente simples. Isso porque a ação do suicida é finalizada na mente do observador. De alguma forma, somos nós, espectadores, quem matamos o suicida.

Haja vista as conclusões anteriores, *O suicida* se enquadraria melhor como um tipo social ou uma pintura de gênero, onde normalmente se expressam ações, características ou sentimentos. Todavia, a obra possui uma composição tipicamente herdada da retratística, enquadrando o perfil masculino na tela sem quase espaço para qualquer outro elemento. Não obstante, um dos nossos interesses aqui reside na maneira com que o corpo do suicida é apresentado em relação aos anteriores, e como a pintura pode ser apreciada por Mattos, que apesar de aprovar certas tendências modernas, não parece achar o mesmo de composições que deformam a realidade.

À primeira vista, o espectador se demora no triângulo formado pela cabeça do suicida e suas mãos estranhas, algo cadavéricas. Se é a destra que empunha o revólver prestes a

⁴⁵³ MATTOS, op. cit., *RIB*, setembro de 1926. Grifos nossos.

⁴⁵⁴ *Ibidem*.

desenvolver a ação já decidida na mente do homem, a canhota é a que mais chama a atenção. Ela segura um papel, talvez uma carta de despedida ou a razão pela qual sua vida não é mais suportável. É uma mão quase inumana, de dedos longilíneos de mesmo tamanho, recordando, mais do que esqueletos, as representações artísticas de figuras malignas, como o Mefistófeles de Goethe.⁴⁵⁵ O efeito é potencializado pelas linhas grossas e sinuosas que a formam, tratadas de forma diferente da cabeça. Elas se aproximam diretamente das ilustrações de Roberto Rodrigues para revistas, a exemplo de *Um caso de polícia* [Figura 77], publicada na revista *Para Todos* em 1927. O desenho, além de apresentar um assunto similar contendo o homem aturdido, o terno, o revólver próximo à cabeça e o disparo efetuado, possui aquela mesma mão cadavérica formada por linhas compridas, que viria a ser tão própria de seu autor.

Apurando os detalhes, o olhar logo percebe o quanto se trata de uma figura inteiramente dura. Não só os dedos são longos e bizarros, mas o braço direito também é desproporcional em relação ao resto do corpo, com um cotovelo extremamente pontiagudo. A cabeça em perfil é rígida como uma estátua, se assemelhando a uma escultura *art déco*, e as linhas que demarcam o cabelo são por demais angulosas. Não há nada das silhuetas graciosas e leves, dos corpos fortes e posados ou das descrições perfeitamente observadas do mundo real. É uma figura estilizada, sintética como os seus desenhos para as manchetes “sangrentas” dos jornais, que tanto recordam os de Aubrey Beardsley (1872-1898)⁴⁵⁶, mas também as obras de Egon Schiele (1890-1918). Roberto Rodrigues pinta um suicida mais semelhante a uma criatura subumana e frígida, exceto pela lágrima que lhe escorre discreta pela face. É instigante pensar o porquê de Mattos apreciar *O suicida*, mas desprezar os painéis decorativos de Cavalleiro, a despeito das semelhanças que podemos encontrar entre eles. Apresentados no Salão de 1926, se aproximam pela simplificação formal, pela estilização e na relação com o *art déco*. Talvez a diferença, para Mattos, residisse justamente na concepção das obras.

Roberto Rodrigues expôs em 1926 uma obra de tema extremamente original com um tratamento muito singular, tal qual Pedro Bruno com *Yara* em 1923. Aliás, com *O suicida* o pintor não só foi aceito no certame quanto ganhou a sua primeira premiação, a menção honrosa de segundo grau⁴⁵⁷, fato que deve ser levado em conta quando se fala em uma Escola conservadora e “academicista”. Adalberto Mattos aprovou a tela por sua “concepção bizarra” e pelo “sentimento recôndito”, a “personalidade encasulada” que via na obra. Louvara Roberto

⁴⁵⁵ Esse elemento específico é incessante e curiosamente retomado na cultura ocidental até a contemporaneidade, tornando-se sinônimo de maldade.

⁴⁵⁶ MUSEU, op. cit., 2016.

⁴⁵⁷ LEVY, op. cit., vol.2, p.995.

Rodrigues por encontrar ali uma verdadeira individualidade em formação, e não apenas alguém desejoso de produzir diferente dos demais. Havia, portanto, sinceridade na interpretação do motivo “macabro”, além de ser um quadro de forte concepção, duas características importantes para o nosso crítico. Para ele, aqui elas superam a necessidade de uma técnica descritiva, “realista” ou que garanta uma beleza idealizada, assim como a exigência do tema ser “edificante”, “reconfortante”, como sugere José Augusto Rodrigues em sua tese.⁴⁵⁸ Em *O suicida*, a concepção individual já basta por si só.

Da análise dessas obras e da crítica de Mattos, podemos concluir que: assim como a obra poderia ser boa porque bela, por sua execução técnica correta e pelo simples gozo do olhar sobre as formas, sem necessariamente possuir uma Ideia forte, bem refletida ou idealizada, há a possibilidade oposta. Ou seja, a obra de arte também pode ser boa segundo Mattos porque contém aquele assunto pensado, esmerilhado por muito tempo, por vezes associado às idiosincrasias do autor, embora sem beleza aparente das formas, mas uma estilização relativamente particular.

Dito isto, e mais que nunca, a noção de Beleza Ideal torna-se precária e insuficiente para a compreensão da crítica de Adalberto Mattos. Retomando a premissa central do trabalho, isto é, a tensão existente entre os polos Belo Ideal e temperamento em sua crítica, sabemos então do que a presença da individualidade nas obras é capaz. Ela pode até mesmo fraturar o conceito de Belo Ideal em dois novamente: Beleza e Ideia, concebendo esta última como autônoma do seu par.⁴⁵⁹

3.4. Os temas

Até então, o leitor deve ter notado o quanto a análise deste capítulo se pautou sobretudo pelos retratos e nus. Mesmo dentre os quadros que a rigor denominaríamos como pinturas de gênero, a maioria deles trabalha com composições oriundas da retratística. No entanto, sabemos da importância das cenas de costumes para a arte brasileira, especialmente a partir de Belmiro de Almeida e José Ferraz de Almeida Júnior (1850-1899)⁴⁶⁰, bem como dos quadros históricos,

⁴⁵⁸ RODRIGUES, op. cit., p.123.

⁴⁵⁹ Panofsky compreende que o conceito de Belo Ideal é algo próprio ao Neoclassicismo, concebido a partir da mudança do que se entendia como Beleza e Ideia, ou *Idea*. Nesse sentido, a crítica de Mattos, em alguns casos, não só afastaria a noção de Belo Ideal como imprescindível, como também parece compreender que não necessariamente toda a Ideia é Bela por si própria, como firmava a teoria platônica. Cf.: PANOFSKY, op. cit., p.106.

⁴⁶⁰ Sobre a presença e repercussão da pintura de gênero no Brasil de fins do século XIX, particularmente aquelas que seriam chamadas por “realismo burguês” pela historiografia, ver: BANDEIRA, Alice Guimarães. *Descanso do modelo: trajetória e repercussão da pintura de gênero brasileira no final do século XIX*. Rio de Janeiro: UFRJ,

que de alguma forma moldaram nossa “visualidade do passado” desde os tempos da Academia Imperial de Belas Artes.⁴⁶¹ Por que essas obras não estiveram presentes até aqui?

Para responder à pergunta, devemos nos voltar para a crítica de Mattos. Ocorre que não há em seus textos estímulos à produção de temáticas específicas. Não há interesse em promoção de uma pintura voltada para o contemporâneo, como pretendia Baudelaire, por exemplo.⁴⁶² O crítico também não menospreza a pintura de história, religiosa, mitológica ou mesmo alegórica, contestando a primazia daquele que era o maior gênero da arte – ao contrário de uma fração da crítica internacional e nacional, a exemplo de Gonzaga Duque.⁴⁶³ Assim, parece não haver distinção ao crítico se o tema da pintura versa sobre o cotidiano da modernidade ou sobre os Evangelhos. Importa mais que a obra seja bem executada, transmissora de uma ideia ou sentimento e individual, sincera, seja qual for o assunto abordado. Se há algum programa na crítica de Mattos, não acreditamos que seja outro senão esse aqui delineado.

Nesse sentido, vale novamente algumas considerações sobre a questão da sinceridade da arte. Para além da questão do vigor estilístico, ela está muito relacionada à ideia de verdade da representação, pontos comentados no capítulo anterior. Tal sentido sugere a impossibilidade aos artistas de composições mais imaginativas – quer pela via mitológica e religiosa, histórica ou onírica. Assim estabeleceram alguns dos mais importantes programas naturalistas/realistas, propostos por Proudhon (1808-1865) e Émile Zola.⁴⁶⁴ Ser sincero com sua arte, pintar o que de fato se vê, significaria representar o mundo tal como ele é, ou seja, sem idealizações ou fantasias. A questão nos encaminha para a problemática ideia de uma arte naturalista/realista em meados do século XIX e início do XX na Europa (e no Brasil).⁴⁶⁵ Seja lá como a denominemos, o que foge às razões deste trabalho, existiu, de fato, uma arte comprometida com

2013 (Dissertação de Mestrado). Especificamente sobre os tipos regionais de Almeida Júnior e sua apropriação posterior, ver: PITTA, op. cit., 2013.

⁴⁶¹ Sobre o assunto, confira especialmente: CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. A pintura de história no Brasil do século XIX: panorama introdutório. *ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura*, Madri, vol. CLXXXV, nº740, novembro-dezembro de 2009. Jorge Coli também traça um panorama, até o Modernismo, muito interessante e complementar sobre arte e identidade nacional. Ver: COLI, Jorge. Fabricação e promoção da brasilidade: arte e questões nacionais. *Perspective*, Paris, nº2, 2013.

⁴⁶² BAUDELAIRE, op. cit., p.36-37.

⁴⁶³ A crítica de Gonzaga Duque à obra Arrufos, de Belmiro de Almeida, é exemplar sobre essas questões. Cf.: DUQUE-ESTRADA, op. cit., 1995, p.212. Na crítica internacional, ver: CAVALCANTI, op. cit., 2014.

⁴⁶⁴ Citamos ambos os autores pela importância que representam para essas noções, porém não são os únicos de sua época. Além disso, é bom frisar que seus programas são antagônicos. Cf.: PROUDHON, Pierre-Joseph. *Du principe de l'art et sa destination sociale*. Paris: Garnier Frères, 1865. Disponível em: <https://archive.org>; ZOLA, op. cit., 1989.

⁴⁶⁵ Dizemos problemática pois ainda não há consenso sobre esses conceitos. Cf.: CHIARELLI, Tadeu. *Pintura não é só beleza: a crítica de arte de Mário de Andrade*. São Paulo: Letras Contemporâneas, 2007, p.32-36; COLI, Jorge. Pintura naturalista. In: COLI, op. cit., 2010, p.285-294; PITTA, op. cit., 2003, p.91-110.

essa visão, sobretudo ao representar os trabalhadores na modernidade, tanto nos campos quanto nas cidades. Dentre seus artistas, podemos citar alguns que, entre os franceses, obteriam um reconhecimento incontestado na História da Arte: Jules Breton (1827-1906), Constantin Meunier (1831-1905), Léon Lhermitte (1844-1925), Julien Bastien-Lepage (1848-1884) e Jules Adler (1865-1952).

Diante do conceito originário e das obras dos artistas acima, fácil seria compreender então que a aplicação de Mattos aos conceitos de verdade, sinceridade e honestidade seria incorreta ou parcial. Podemos pensar dessa forma. Contudo, é difícil cobrar daqueles sujeitos uma fidelidade radical aos conceitos, sob o olhar contemporâneo. Tudo o que podemos analisar é a maneira como eles são utilizados, e tentar compreendê-los dentro de sua lógica interna. É assim que o *retrato de D. Pedro II* por Baptista da Costa pode ter um quê de verdadeiro para Mattos pois, apesar de não ter sido realizado ao natural, possuiria a ideia que se tinha como natural. O mesmo vale para pinturas que representariam, através da temática ou das expressões das figuras, uma ideia ou sentimento “verdadeiro”, legítimo, comovendo o observador pela interpretação justa do autor, ainda que este não fixasse seu olhar sob o mundo real.

De qualquer forma, é bom deixar claro que nem mesmo as obras que poderíamos classificar aproximadamente como naturalistas ou realistas são julgadas por Mattos sob um viés que incentive ou destaque o tema propriamente dito. Embora não se trate de um assunto laboral, é o caso, por exemplo, das pinturas de Henri Jules Jean Geoffroy (1853-1924) nas exposições da Galeria Jorge. Em 1922, dentre outras obras do pintor francês, o crítico se refere à *Le partage difficile* [Figura 78] como um “flagrante encantador; os dois garotos são vivos e, no gesto, traduzem bem a difícil partilha”.⁴⁶⁶ Já em 1924, aborda *Sortie de classe* [Figura 79] como “um atestado, uma verdadeira joia, uma expressão de arte cheia de simplicidade e emoção”.⁴⁶⁷ Como se nota, apesar de haver a menção ao “flagrante”, um conceito aplicado justo àquilo que se pinta do natural, o enfoque de Mattos se dá totalmente na expressão dos sentimentos nas telas, no quanto são capazes de comover o espectador. Nada diferente, portanto, dos outros casos já analisados neste trabalho.

⁴⁶⁶ MATTOS, op. cit., *RIB*, junho de 1922.

⁴⁶⁷ Idem. Artistas franceses. *Para Todos*, Rio de Janeiro, ano VIII, nº301, 20 de setembro de 1924.

O mesmo se dá com vários casos da pintura brasileira, dentre os quais vale destacar *Auscultando* [Figura 80], de João Timotheo da Costa, apresentado no Salão de 1920. Eis as palavras de Mattos, sintetizadoras de alguns bons aspectos de sua crítica:

JOÃO THIMÓTEO nos dá três quadros, entre os quais, “Auscultando”; são duas figuras que se contrastam pela idade, um velho médico de longas barbas brancas que ausculta um adolescente; o ambiente simples faz destacar a *sobriedade da maneira* porque o artista tratou as figuras, quer na carnação, quer no grande roupão de linho branco do velho médico; “Auscultando”, patenteia que o artista continua a ser o mesmo do “Aprendiz”, uma das vitórias do ano passado, e que *caminha pela estrada moderna, triunfante nos nossos dias, mas sem os exageros e descuidos de desenho tão peculiares* aos que em grande maioria enveredam pela mesma estrada, porém, procurando iludir o público com o famoso empastamento de tintas cruas, mas que, na verdade, encobrem uma ignorância de desenho absoluta. Naturalmente existem exceções, mas na generalidade dos casos acontece o que afirmamos. No quadro de João Thimóteo percebe-se a *preocupação da fatura dentro do desenho e da harmonia*, que é a nota predominante do conjunto.⁴⁶⁸

Como observamos aqui, o interesse formal e temático do artista em *Auscultando*, que poderíamos associar genericamente ao realismo, não é exaltado por Mattos pelo assunto em si – original, diga-se de passagem –, mas pela fatura da obra. Ainda assim, vale frisar a referência à “estrada moderna”, compreendida como a “preocupação da fatura dentro do desenho e da harmonia”, conforme já tratado.

Se observarmos os comentários de Mattos às pinturas de história produzidas nos anos 20, também não veremos nada muito diferente das qualificações acima. Para comprovar essa afirmação, analisaremos a crítica de Mattos sobre as telas históricas enviadas ao Salão do Centenário em 1922. Ao nosso ver, a ocasião é a melhor possível para tal, tendo em vista o incentivo do Governo para a produção de temas históricos aludindo à Independência do Brasil através da aquisição de quatro obras – questões desenvolvidas por Paulo de Vincentis em sua dissertação.⁴⁶⁹

A primeira pintura histórica comentada por Mattos é a de Augusto Bracet, *Primeiros sons do Hino da Independência*. O crítico considera a obra uma “magnífica vitória” para o artista. Em seguida, transcreve o mesmo trecho explicativo da tela apresentado pelo pintor no catálogo da exposição para, depois, conferir seu juízo final: “existem pequenos defeitos, porém, sem importância diante das grandes qualidades que encerra”.⁴⁷⁰ Mattos não nos dá informações

⁴⁶⁸ Idem, op. cit., *RIB*, setembro de 1920. Grifos nossos.

⁴⁶⁹ VINCENTIS, Paulo de. *Pintura histórica no Salão do Centenário da Independência do Brasil*. São Paulo: USP, 2015, p.37 et seq.

⁴⁷⁰ CREMONA, op. cit., *RIB*, janeiro de 1923.

sobre que tipo de defeitos haveria na obra de Bracet, mas provavelmente, pelo estilo de sua crítica, seriam de ordem técnica.

O comentário sobre a pintura histórica seguinte é ainda mais sintomático: “PEDRO BRUNO nos dá também uma grande tela histórica: *O percursor*, e mais uma série de quadros onde há talento e um aproveitamento notável. De todo o conjunto preferimos os quadros de nu, notadamente *Anunciação*”.⁴⁷¹ Mattos elege como obra favorita um nu feminino, com um provável tom religioso, ao tema da Inconfidência Mineira, incorporado por Tiradentes. Sua predileção fica ainda mais clara ao observarmos que a pintura histórica não é reproduzida na revista, mas *Anunciação* sim. Para o crítico, não parece haver qualquer hegemonia da História enquanto principal tema de representação, e, portanto, como o que haveria de maior na Arte. Para ele, é totalmente possível preferir um nu feminino a um quadro histórico, pois este não detém mais sua centralidade nos Salões.

Já com a obra de Georgina de Albuquerque, *Seção do Conselho de Estado que decidiu a Independência*, Mattos procede quase como no caso de Bracet: primeiro cita a explicação inserida no catálogo da exposição sobre a obra e depois a comenta, da seguinte forma: “Georgina de Albuquerque emprestou toda a sua grande alma, todo o seu sentimento e a sua maravilhosa técnica ao quadro, onde há figuras movimentadas e bem desenhadas, atitudes resolvidas e gamas resolvidas com grande saber.”⁴⁷² Aqui, a única novidade reside no gosto do crítico em apreciar as qualidades da artista, não só por sua boa técnica, mas pelo sentimento existente na obra. Todavia, ele certamente poderia estar apreciando uma das pinturas da artista.

Com Helios Seelinger (1879-1965) também não é muito diferente. Mattos declara o seguinte sobre seu tríptico *Minha terra*: “Na concepção do trabalho, o artista empregou todos os recursos da sua fantasia, concretizou tudo que tem feito e realizou um belo conjunto. Lá estão os cavalos movimentados, as figuras bizarras e a sua riqueza de cor, variada e brilhante.”⁴⁷³ O crítico, que geralmente destacava nas exposições a “bizarrice” e o caráter decorativo das telas de Helios, um pintor que possuía referências sólidas oriundas do simbolismo alemão⁴⁷⁴, é apenas lembrado no Salão de 1922, com algum destaque para sua capacidade compositiva e imaginativa.

⁴⁷¹ Ibidem.

⁴⁷² Ibidem.

⁴⁷³ Ibidem.

⁴⁷⁴ VALLE, Arthur. Helios Seelinger, um pintor “salteado”. *19&20*, Rio de Janeiro, v. I, nº 1, maio de 2006. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net>.

Em outros textos, encontramos Mattos abordando obras de artistas que também enviaram telas históricas àquele Salão. Um deles é a crítica à exposição de Levino Fânzeres (1884-1956), ocorrida posteriormente ao certame oficial. Mattos afirma que o pintor fez bem em apresentar uma individual a fim de melhorar sua impressão após o infeliz quadro *Partida de Ararigboia*, cheio de incorreções de desenho e planimetria, além do caráter convencional dos modelos, muito “posados”, sem movimento. Nesse texto, Mattos se comporta como outros críticos quando abordam obras de composição. Critica a técnica, mas também a maneira como as personagens são apresentadas, como a falta de imponência do gesto da figura principal ou a impostura de um dos homens “civilizados” da cena.⁴⁷⁵ Essas observações possuem a finalidade de apontar os defeitos que a mensagem da obra contém, atrapalhando sua transmissão ao espectador. Em outras palavras, na crítica à *Partida de Ararigboia*, Mattos se detém, diferente dos casos anteriores, na composição da obra e como ela influencia no bom entendimento de seu assunto. Mesmo aqui, no entanto, não vemos uma abordagem que privilegie o tema tratado frente aos demais.

Por fim, cabe analisar um caso singular, o de Carlos Oswald (1882-1971). O pintor expôs no Salão de 1922 uma tela denominada *Viva a Independência!*, também apenas lembrada por nosso crítico por suas “belas qualidades decorativas e composição agradável”.⁴⁷⁶ Provavelmente, a obra é a mesma que foi reproduzida em 1922 na *Revista da Semana* como *Alegoria à Independência* [Figura 81], um quadro que teria como tema o “Brasil recebendo homenagem dos Estados”, conforme Escragnolle Doria (1869-1948) na edição anterior da dita revista.⁴⁷⁷ Se Mattos não dá atenção à obra em sua crítica, por outro lado dedica, alguns meses antes do Salão, uma matéria inteira a um quadro de Carlos Oswald com certa semelhança compositiva ao primeiro.⁴⁷⁸

Intitulado *1822-1922* [Figura 82], o quadro de Oswald seria enviado à Exposição Retrospectiva de Belas Artes, certame que formava, junto ao Salão oficial, as comemorações do Centenário da Independência brasileira referentes ao campo artístico.⁴⁷⁹ Trata-se de uma bela obra, reproduzida na crítica de Mattos junto a explicações aos leitores e elogios ao seu autor. *1822-1922* é uma tela alegórica de evidentes conotações históricas: representa, através

⁴⁷⁵ MATTOS, op. cit., *O Malho*, 30 de dezembro de 1922.

⁴⁷⁶ CREMONA, op. cit., *RIB*, janeiro de 1923.

⁴⁷⁷ DORIA, Escragnolle. A História no Salão do Centenário. *Revista da Semana*, Rio de Janeiro, ano XXII, nº13, 26 de março de 1922.

⁴⁷⁸ CREMONA, Ercole. Bellas Artes: Um quadro de Carlos Oswaldo. *O Malho*, Rio de Janeiro, ano XXI, nº1017, 11 de março de 1922.

⁴⁷⁹ Sobre a programação relativa às artes no Centenário, ver: VINCENTIS, op. cit., p.13 et seq.

de diferentes figuras – Tempo, Mocidade, Liberdade, Pátria, Trabalho, Arte, Ciência – a emancipação do Brasil. Em determinada passagem, Mattos assim afirma:

O motivo escolhido é do mais elevado patriotismo, definindo o valor, a visão estética e o grande temperamento artístico que Oswaldo possui. [...]

Como se vê, a ideia do artista é magnífica, suntuosa e cheia de grandes condições emotivas e analíticas. Carlos Oswaldo é, indubitavelmente, um dos artistas moços que mais se preocupa com a “idéa”, mas a “idéa” perfeitamente dentro dos princípios equilibrados e são da verdadeira estética. No pintor vamos encontrar caracterizadamente a interpretação dos motivos componentes do objetivo consciencioso, calcados em uma honestidade pictórica profundamente pessoal.⁴⁸⁰

A partir da crítica de Mattos, fica claro o que importa verdadeiramente por trás do tema patriótico próprio ao temperamento do artista: a maneira como a ideia foi desenvolvida. Nela, há um caráter simbólico que vai além da questão alegórica. Apesar de não a conhecermos em cores, a reprodução permite comparações. A composição, que revela, como a anterior, um pendor decorativo, se aproxima aos monumentais frisos de Sartorio para o Parlamento italiano [Figura 83], onde, lado a lado, o pintor dispôs as figuras humanas, eliminando a profundidade. Lembremos o quão importante foi a Sartorio as obras dos pré-rafaelitas ingleses, além de sua vinculação ao grupo *In arte libertas*. Seus painéis do Parlamento possuem nítida relação com as pesquisas dos simbolistas ingleses ao passado *quattrocentesco* italiano, como Edward Burne-Jones e sua obra *Espelho de Vênus* [Figura 84].⁴⁸¹ Nela, é notável a composição em extrema horizontalidade, compartilhada por Sartorio e Oswald. Esse “paralelismo” das figuras, como menciona Adalberto na crítica⁴⁸², foi bem resolvido pelo pintor brasileiro em sua tela, praticamente eliminando o espaço tridimensional através da bandeira brasileira. O recurso evoca os nichos arquitetônicos tão comuns nos edifícios públicos para a inserção de estátuas, mas aqui totalmente aplicado à pintura decorativa. A personagem principal, representando o Brasil sendo emancipado, toma a forma de uma figura masculina magra, quase despida e de linhas sinuosas, reverberando a iconografia de São Sebastião. Sua pose também recorda o *Escravo agonizante* de Michelangelo (1475-1564), mas o tratamento do corpo tem algo da maneira dos pintores italianos do *Quattrocento*, como Botticelli – ao bom-gosto dos pré-rafaelitas, dentre os quais poderíamos citar novamente Burne-Jones.

Resumindo as críticas de Mattos sobre pinturas de história, percebemos que a única em que ele realmente se preocupa com a temática é aquela onde encontra o desenvolvimento de uma “idéa”, como ele mesmo disse. Perceba o leitor, no entanto, que há diferenças entre a

⁴⁸⁰ CREMONA, op. cit., *O Malho*, 11 de março de 1922.

⁴⁸¹ Referências que partem, em boa medida, das discussões de: QUERCI, Eugenia. La grande decorazione: modernità técnica e iperboli dello stile. In: BERARDI, op. cit., p.36.

⁴⁸² CREMONA, op. cit., *O Malho*, 11 de março de 1922.

pintura de Oswald às demais segundo o crítico, ainda que em todas elas haja uma ideia, de alguma forma. Como ignorar que não haja uma ideia sobre a liberdade implícita na pintura de Pedro Bruno sobre Tiradentes, por exemplo? Porém, ela é construída sobre uma narrativa histórica representando um fato, ao contrário de Oswald, que simboliza um fato. Ainda que estejamos corretos, essa divergência ainda não explica, no entanto, o porquê de o tríptico de Seelinger ter uma recepção tão simples na *Ilustração Brasileira*, como os demais quadros. Afinal, ele também simboliza uma ideia de maneira similar a Oswald. É possível então pensar em outras hipóteses. Talvez a pouca atenção às pinturas históricas fosse simples questão de formatação da revista: curto espaço, logo tratamento mais geral às obras. Seja como for, nossa afirmação primeira se mantém pela observância à sua produção: não há nenhum desejo de ver (ou não ver) temas específicos nas telas. Também não há nenhum menosprezo expresso em sua crítica pelos assuntos históricos. Claramente, porém, eles já não possuem a mesma centralidade de outrora.

Estando claro desde já o ponto anterior, conclui-se que também não haja incentivo nos escritos de Mattos a uma produção artística de temática nacional, brasileira nas pinturas de gênero. José Augusto Rodrigues detém-se à questão em sua tese de maneira ampla, não só acerca dos assuntos das obras propriamente.⁴⁸³ Nosso enfoque, no entanto, será apenas sobre a representação temática e não os demais assuntos, visto discordarmos de sua posição nesse ponto em específico. Em determinada passagem, Rodrigues afirma: “Acredita Adalberto Mattos que a construção de uma arte brasileira autêntica deverá incluir, além de uma boa formação técnica e cultural, a pesquisa de nossa natureza e de nossa gente e seus costumes”.⁴⁸⁴ Em seguida, o autor nos oferece um bom número de exemplos para corroborar sua afirmação. Concordamos com ele quanto a certos aspectos da produção de Mattos, como seu estímulo a uma arquitetura de base nacional, de estilo próprio, fundada no neocolonial; na promoção das estilizações da flora e fauna brasileiras para aplicação em motivos decorativos por Theodoro Braga, ou na preservação de certas tradições e patrimônios locais.⁴⁸⁵ Concordamos também que haja algum incentivo na exploração de temas brasileiros nas paisagens. É o caso, por exemplo, das críticas primeiras sobre Baptista da Costa, na exaltação de Parreiras e no interesse em Langes de

⁴⁸³ Assim, destaca as preocupações do crítico com a qualidade artística nacional frente ao que seria considerado inadequado das vanguardas; as denúncias de Mattos ao descaso do poder público e da sociedade para com os artistas; a defesa de reformas do ensino primário, na ENBA e nos institutos profissionalizantes como “meio de superar a ineficiência da estética acadêmica”, dentre outras questões, às quais estamos inteiramente de acordo. Cf.: RODRIGUES, op. cit., p.34-41.

⁴⁸⁴ Ibidem, p.35.

⁴⁸⁵ Ibidem, p.38-41.

Morretes, situações analisadas no capítulo anterior. Junto a isso, agrega-se a ideia de cor local, também uma característica que busca a diferenciação da arte entre as Nações. Porém, não encontramos referências à promoção de pesquisas sobre “nossa gente e seus costumes”, como afirma o autor.

Talvez Mattos de fato tivesse uma posição patriótica de afirmação da cultura nacional, mas especificamente não a vemos como uma constante de sua produção sobre as obras de composição nesse período. Rodrigues apresenta um caso contrário à nossa premissa, tomado como mais um exemplo para corroborar a atitude nacionalista de Mattos na crítica.⁴⁸⁶ Trata-se de um excerto interessante, mas entre as pinturas de gênero brasileiras não passa de uma exceção, ao nosso ver. Vejamos:

A obra que o distinto artista apresenta, na Galeria Jorge, [...] é sólida e altamente patriótica, é a vida de um pedaço nortista, é a representação do tipo que caracteriza aquela região. Almeida Junior encontrou a sua glorificação plasmando tipos que ficaram, porque são verdadeiros, porque são sentidos e representativos de uma vida real, sem os artifícios incômodos do espartilho e do jaquetão cintado, almofadinha e pernóstico. A nossa verdadeira vida e o sertão grandiosamente interpretado estão espelhados nos quadros do autor do *Descanso do modelo*. A preocupação que dominou Almeida Junior, nós vamos encontrá-la na presente obra de Carlos Chambelland, com uma pujança digna de especiais referências. O tipo do “cafuzo” é justo, vibrante de verdade e cor, perfeita, limpa e sem massacres. O desenho, – aliás, como sempre foi – de Carlos Chambelland, é correto, elegante e bem lançado.⁴⁸⁷

Não há destaque para nenhuma obra específica, mas exemplificamos para o leitor *Volta do trabalho* [Figura 85], uma bela obra presente na Galeria Jorge. Sabemos através de Luis Cedro que a exposição em questão ocorrera em 1921, logo do retorno de Carlos Chambelland (1884-1950) de Pernambuco.⁴⁸⁸ Aqui sim vemos na crítica uma exaltação a um tema nacional, pinturas de tipos regionais, cafuzos que possuiriam verdade, como os caipiras de Almeida Junior. Essa percepção sobre a obra do artista será repetida na crítica ao Salão de 1922, quando Mattos afirma que na obra *Dia de feira* encontraria “o tipo do nosso cafuzo perfeitamente interpretado e pintado”.⁴⁸⁹

Rodrigues associa muito bem o exemplo anterior à visita de Mattos em 1923 ao atelier do irmão mais velho de Carlos, Rodolpho Chambelland (1879-1967). Em certa passagem, o crítico dá a entender que haveria um tema que deveria ser evitado pelos seus pares: a

⁴⁸⁶ Ibidem, p.39-40.

⁴⁸⁷ Apesar de publicada em 1922, a matéria está assinada como de setembro de 1921. Cf.: MATTOS, Adalberto. Na exposição. *O Malho*, Rio de Janeiro, ano XXI, nº1046, 30 de setembro de 1922. Grifos nossos.

⁴⁸⁸ CEDRO, Luis. Carlos Chambelland. *RIB*, Rio de Janeiro, ano I, nº09, maio de 1921.

⁴⁸⁹ MATTOS, op. cit., *RIB*, janeiro de 1923.

representação do índio romântico, “o fatídico Índio, fator principal para os de curta imaginação”. E em seguida justifica:

[...] não é que o Índio seja falho da estética precisa para merecer a honra da sua paleta vitoriosa, é porque é cabuloso e já entrou no domínio do ridículo. O indianismo foi moléstia contagiosa dos nossos artistas, moléstia perigosa e falsa pela falta de verdade com que sempre foram apresentados os tipos dos nossos primazes.⁴⁹⁰

Associando os dois casos, teríamos então um crítico que despreza as convenções para a representação do indígena, conforme foi realizada no passado, mas incentiva os tipos brasileiros retratados com “verdade”. Contudo, frisamos, entre os artistas nacionais isso somente ocorre nessas ocasiões com Carlos Chambelland.

No panorama internacional há outra exceção digna de nota, não levantada por Rodrigues. São as críticas de Mattos ao pintor português José Malhoa (1855-1933). Elas aparecem em *A propósito de uma exposição*⁴⁹¹ e *Artistas portugueses no Rio de Janeiro*⁴⁹², na revista *O Malho* em 1922; e um pouco mais tarde, em 1925, na *Ilustração Brasileira*, em matéria homônima à última⁴⁹³, preservando em boa medida seu texto, mas incluindo novas passagens e agora algumas reproduções de obras do artista. Utilizaremos principalmente desta terceira a fim de analisar a crítica de Mattos ao português.

Em primeiro lugar, é bom lembrar que a matéria em questão foi abordada por Arthur Valle e Dazzi. Segundo ambos, a precedência de Malhoa nesta série de reportagens sobre artistas portugueses, associada à forma como o crítico aborda suas obras, faria do pintor o mais importante de seu país segundo Mattos. Ainda conforme os autores, e é esse também nosso ponto, Adalberto reforça a “imagem do pintor como intérprete máximo do ‘Portugal profundo’, adiantada, no Brasil republicano, por escritores como Olavo Bilac e Gonzaga Duque”.⁴⁹⁴ É interessante, nesse sentido, pensar que a maneira como Mattos se refere à pintura de Malhoa, exposta no Rio de Janeiro mais de uma década antes de seu texto, não só reforça à ideia de críticos anteriores, mas possivelmente se inspira nelas – sobretudo ao nos recordarmos do quanto Duque está presente em suas críticas. Vale destacar, no entanto, conforme demonstra Nuno Saldanha em sua tese, que o mito do artista como “o mais português dos portugueses” ou

⁴⁹⁰ Idem. Atelier Rodolpho Chambelland. *RIB*, Rio de Janeiro, ano IV, nº37, setembro de 1923.

⁴⁹¹ Idem. Bellas Artes: A propósito de uma exposição. *O Malho*, Rio de Janeiro, ano XXI, nº1022, 15 de abril de 1922.

⁴⁹² Idem. Artistas portugueses no Rio de Janeiro. *O Malho*, Rio de Janeiro, ano XXI, nº1044, 16 de setembro de 1922.

⁴⁹³ Idem, op. cit., *RIB*, agosto de 1925.

⁴⁹⁴ VALLE, DAZZI, op. cit., 2011, p.132-133.

de seu intrínseco “portuguesismo” transportado para as telas é iniciado já em sua terra de origem.⁴⁹⁵

Abaixo, transcrevemos os melhores trechos da crítica de Mattos que deixam entrever essa questão, um de 1922 e o outro de 1925 (este último utilizado por Valle e Dazzi em seu trabalho):

Quem olha um quadro de Malhõa, sente Portugal, terra de amor e de alegria, terra do fado que nos canta saudade; a obra de Malhõa é assim, *é o espelho de sua pátria*.⁴⁹⁶

Alma simples, traduz e transporta para a tela, os motivos oferecidos pelos aldeões de sua terra de uma forma encantadora e um talento invulgar: uma ‘saloia’, em [sic] ‘labrego’, ou uma ‘vindimadeira’, são para Malhõa motivos inebriantes que se transformam através da sua paleta e dos seus pincéis, em verdadeiros hinos de beleza.⁴⁹⁷

Além de considerá-lo o “mais português” dentre os demais artistas lusitanos vindos então ao Brasil, Mattos parece entender que, justamente por Malhoa ter uma alma supostamente simples, seria capaz de bem representar o seu povo simples, tornando-se o “espelho de sua pátria”. Perceba o leitor que mesmo ao louvar os temas de costumes rurais portugueses, nosso crítico o compreende através do sentimento do artista, da expressão sincera de sua alma.⁴⁹⁸ Apesar de Mattos não associar Carlos Chambelland aos “tipos do Norte”, sua obra também seria boa porque “verdadeira” e sentida, de forma que podemos aproximar a compreensão do crítico sobre ambos os artistas.

Adalberto comenta muitas obras de José Malhoa na *Ilustração Brasileira*, mas gostaríamos de destacar uma que nos oferece os melhores instrumentos para nossa argumentação e aquela que provavelmente era sua predileta: *O emigrante* [Figura 86]. Assim diz o crítico:

O Emigrante é um poema de saudade. Sem exagero, pode ser colocado entre as mais sólidas obras da pintura contemporânea; de um *sentimento grandioso*, representa um momento único na alma daquela figura que caminha para o desconhecido. Em tão bela obra encontra-se a *crystalização de um ser angustiado*, de um turbilhão indescritível; uma enorme saudade permanece naquele último olhar do pobre viajero que abandona a aldeia natal em busca de um ambiente mais propício, mais farto e mais compensador...

⁴⁹⁵ Sobre a questão, cf.: SALDANHA, Nuno. “O Português dos portugueses”. In: SALDANHA, Nuno. *José Malhoa: tradição e modernidade*. Lisboa: Scribe, 2010, p.170-186.

⁴⁹⁶ MATTOS, op. cit., *O Malho*, 15 de abril de 1922. Grifos nossos.

⁴⁹⁷ Idem, op. cit., *RIB*, fevereiro de 1925. Grifos nossos.

⁴⁹⁸ Assim também é compreendida a pintura de Almeida Junior pela crítica, verdadeiras obras representando caipiras porque seu autor também o seria. Trata-se de um aspecto muito presente na crítica internacional sobre pintores realistas/naturalistas, como Millet e Courbet. Ver: PITTA, op. cit., 2013, p.155.

A figura caminha, caminha de olhos voltados para o lugar onde o coração ficou; caminha, talvez, para nunca mais voltar. Naquele olhar cheio de nostalgia percebe-se um adeus partindo bem do fundo d'alma [...]⁴⁹⁹

Bela passagem a do crítico, que descreve o que vê como poucas vezes em sua produção. Mesmo aqui, seu texto também se concentra mais no sentimento transmitido pelo personagem que na exaltação do cenário português ou do protagonista português em si. Mattos poderia observar a obra a partir do viés nacionalista que ela contém, incentivando esse tipo de assunto a fim de motivar os artistas brasileiros. Mas não, ele argumenta em favor da emoção expressa na obra. A ideia de “cristalização” de um sentimento recorda o texto de Bethencourt da Silva, no primeiro capítulo, ao abordar o processo do artista de idealização da natureza, “eternizando o que é efêmero e fugitivo, uma lágrima, um sorriso, uma saudade [...]”.⁵⁰⁰ Nesse sentido, vale ressaltar o quanto a noção de uma teoria estética sólida levado a cabo ferrenhamente pelo crítico – estritamente vinculada a uma escola ou movimento – não faz sentido. Em *O emigrante*, Mattos nota um sentimento idealizado, capaz de despertar no espectador sensações de saudade e angústia, mas executado a partir de uma técnica que não deixa espaço para a convenção neoclássica, fruto da experiência naturalista de Malhoa junto ao Grupo do Leão em Portugal.⁵⁰¹

Voltando então para o nosso argumento central desta parte do trabalho, mesmo no texto sobre José Malhoa entendemos que não há muito esforço por parte da crítica de Mattos de promoção de assuntos ou temas particulares. Há referências claras a importância de sua pintura de costumes portugueses, muito apreciada, mas não podemos constituir, a partir dos poucos exemplos, uma preferência temática. Como já observamos, também não há desejo especial em exaltar este ou aquele gênero, como a arte brasileira do final do século XIX vivenciou com as mudanças e instabilidades de sua antiga hierarquia. Gonzaga Duque incentivou os artistas a abandonarem as pinturas históricas e alegóricas e pintar o mundo contemporâneo.⁵⁰² Assim também escrevera Felix Ferreira, sugerindo que fossem exploradas as nossas tradições e costumes do passado.⁵⁰³ Já Monteiro Lobato, por sua vez, citado no capítulo anterior, exigia temáticas nacionais nas telas, estimulando até mesmo um concurso artístico para a melhor

⁴⁹⁹ MATTOS, op. cit., *RIB*, fevereiro de 1925. Grifos nossos.

⁵⁰⁰ TEIXEIRA, op. cit., p.201.

⁵⁰¹ Sobre o assunto, cf.: SIVA, Raquel Henrique da; PATERNOSTRO, Zuzana (org.). *O Grupo do Leão e o Naturalismo português*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1996.

⁵⁰² DUQUE-ESTRADA, op. cit., 1995, p.212.

⁵⁰³ FERREIRA, Félix. *Belas artes: estudos e apreciações*. Porto Alegre: Zouk, 2012, p.154.

representação do Saci-Pererê.⁵⁰⁴ Sabemos que Adalberto leu todos, mas não agia da mesma forma.⁵⁰⁵

Como exemplos contrários a fim de corroborar nossa premissa, podemos citar Lucílio de Albuquerque com *A jangada* [Figura 87], *Doceira baiana* [Figura 88] e *Fim de pescaria*, apresentados respectivamente nos Salões de 1920, 1925 e 1926; Oswaldo Teixeira com *Pescador* [Figura 89] em 1924, tela que o concedeu o Prêmio de Viagem; Eliseu Visconti com *Baiana* em 1926 e Manoel Santiago com *Cabocla* [Figura 90], também exposta no mesmo ano. Todas as obras acima foram criticadas por Adalberto Mattos. Nenhuma, no entanto, faz referência à ideia de tipos ou sequer menciona o tema escolhido.

Para além dos tipos brasileiros, podemos citar outras temáticas de conteúdo bastante nacionalista que se encontram no mesmíssimo caso. Um exemplo é *Yara*, de Pedro Bruno, que como vimos é apenas rapidamente comentada pelo crítico, apesar de explorar nossas lendas indígenas. Ou, novamente, Manoel Santiago, que nos anos 20 iniciaria sua exploração dos temas nacionais de maneira bastante semelhante a Pedro Bruno, com *Yara* em 1923 e *Curupira* em 1926, porém sem receber a atenção de Mattos propriamente pelo assunto brasileiro.

Para finalizar nossa contraposição, acreditamos não haver melhor exemplo que olhar para as críticas de Mattos sobre aquele que provavelmente foi o mais importante e representativo pintor brasileiro de costumes ainda em atividade naqueles tempos: Pedro Weingärtner. O artista se dedicou à representação dos costumes rurais sulistas através de uma técnica detida, pautada nos valores acadêmicos, mas com forte influência do movimento naturalista.⁵⁰⁶ Nosso crítico dedica duas reportagens ao artista, além de uma outra em 1926, quando compila as anteriores.⁵⁰⁷ Em 1922, Mattos relembra a ocasião em que conheceu Weingärtner, analisando rapidamente um pouco de sua carreira. Sobre o aspecto geral de suas telas, diz o seguinte:

Em todos os seus quadros revela um conhecimento profundo da sua arte; a perspectiva e a cor casam-se harmoniosamente. [...] a maneira por que o ilustre pintor interpreta os assuntos que abraça, dá-lhes foros de analista profundo; os menores detalhes

⁵⁰⁴ A crítica de Monteiro Lobato se desenvolve em um verdadeiro programa de fomento a uma arte naturalista/realista de viés nacionalizante, e é objeto da atenção de Chiarelli ao longo de sua dissertação. O inquérito sobre o Saci, é apenas um dos aspectos onde se percebe isso claramente. Ver: CHIARELLI, op. cit., 1995.

⁵⁰⁵ Especificamente sobre Felix Ferreira, Mattos o cita em uma série de reportagens sobre a história da pintura no Brasil em outubro, novembro e dezembro de 1922. Cf.: MATTOS, Adalberto. A pintura no Brasil. *RIB*, Rio de Janeiro, ano III, nº26-28, outubro-dezembro de 1922.

⁵⁰⁶ Sobre a carreira do pintor, cf.: TARASANTCHI, Ruth Sprung et al. *Pedro Weingärtner (1853-1929): Um artista entre o Velho e o Novo Mundo*. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2009.

⁵⁰⁷ MATTOS, op. cit., *Para Todos*, 5 de junho de 1926.

merecem ao artista cuidado especial, observação dosada, o que empresta aos conjuntos uma sobriedade impecável.⁵⁰⁸

Como se pode notar, os “assuntos abraçados” pelo pintor apenas são mencionados para demonstrar o quanto se apoiam em boa técnica. Adiante, Mattos se detém sobre algumas obras. Dentre as que podemos enquadrar como pinturas de gênero, cita *Chegou tarde!* [Figura 91], de 1890, “um conjunto de figuras ambientadas, portadoras de desenho rigoroso e expressão própria”, e o tríptico *Faiseuse d’Ange*, de 1908, com “qualidades de composição notáveis e um sentimento pronunciado, sobretudo no primeiro painel”.⁵⁰⁹ Novamente, técnica, expressão e sentimento são as únicas características mencionadas. Nada a respeito dos temas do cotidiano rural. Nada sobre “nossa gente e seus costumes”, como sugeriu Rodrigues. O mesmo encontramos na segunda reportagem de Mattos sobre o pintor, quando critica a sua exposição individual na Associação dos Empregados do Comércio, também em 1922.⁵¹⁰ Aqui, há também referências a trabalhos específicos, mas nada que se concentre nos temas.

Explanada a inexistência de promoção de assuntos brasileiros na crítica de Mattos, resta uma consideração final sobre a questão. A liberdade temática promovida em seus textos fica perceptível também por meio de outras vias, ponto que gostaríamos agora de apresentar. Em algumas ocasiões, nosso crítico louva alguns artistas pela capacidade de pintar múltiplos gêneros, ou mesmo de praticar diferentes tipos de arte. Isso é possível, segundo ele, porque o verdadeiro artista tudo sente, portanto tudo representa. A inexistência de uma especialidade entre os artistas brasileiros é ponto comentado por Camila Dazzi em sua tese como uma das características da modernidade nas artes brasileiras do final do século XIX.⁵¹¹ Apoiando-nos nesse trabalho, gostaríamos de brevemente demonstrar como isso também aparece na crítica de Mattos.

O primeiro exemplo parte de uma visita de Adalberto ao atelier de Augusto Bracet em 1921. A despeito da suposta preferência do pintor pelos nus femininos atribuída pela crítica, Mattos retruca: “A nós pouco importa que o artista pratique este ou aquele assunto; cogitamos unicamente da perfeição, da forma resolvida a contento [...]”. E em seguida conclui: “O artista que sabe desenhar é capaz de exercer qualquer ramo de Arte; é uma questão unicamente de

⁵⁰⁸ Idem. Bellas Artes: Pedro Weingartner. *O Malho*, Rio de Janeiro, ano XXI, nº1037, 29 de julho de 1922.

⁵⁰⁹ Ibidem.

⁵¹⁰ Idem. Bellas Artes: Exposição Weingartner. *O Malho*, Rio de Janeiro, ano XXI, nº1046, 30 de setembro de 1922.

⁵¹¹ DAZZI, op. cit., 2011, p.31; 39-41.

exercício, de identificação”.⁵¹² A esse caso de retórica um pouco mais agressiva, acrescentem-se outros mais leves, como a crítica ao próprio Malhoa.

Segundo o nosso crítico, o pintor português amaria a técnica, mas não abusaria dela em troca dos motivos. Ainda de acordo com Mattos:

Tudo para Malhã serve para um quadro; o seu espírito está sempre vigilante, alerta para os motivos que passam ao alcance da sua paleta encantada! Como verdadeiro artista não conhece o feio que o burguês aborrece; como esteta, a sua inspiração traduz de forma diferente o que para os outros é imprestável, que lhe serve de assunto, de argumento de arte, e isso ele o faz com alegria, com sentimento português [...] ⁵¹³

De acordo com o trecho, a alma sensível e portuguesa de Malhoa haveria lhe dado a possibilidade de encontrar motivos para sua pintura até mesmo onde outros só veriam o feio e o imprestável.

Argumentos bem semelhantes são utilizados para destacar o temperamento privilegiado de outros artistas ao longo de toda a produção de Mattos. É o caso do texto sobre a chegada de Theodoro Braga (1872-1953) ao Rio, em 1921: “Para o artista tudo serve para criar a obra de arte; a sua emotividade está sempre alerta, espreitando os motivos que, como num caleidoscópio, passam ao alcance do seu olhar perspicaz; a sua paleta está sempre pronta, vigilante...”.⁵¹⁴ Mattos também elogia Eliseu Visconti pelas mesmas razões no Salão de 1922, quando diz: “qualquer motivo para Visconti, é bastante para a criação de uma obra de arte; os seus desenhos nos revelam essas qualidades, são simples traços de carvão, de ‘sanguínea’, mas portadores de alma, de uma infinidade de condições estéticas”.⁵¹⁵ Como o crítico dissera no atelier de Bracet, havendo exercício e identificação – o segundo, por sinal, uma característica ligada à individualidade, ao temperamento –, o artista tudo poderia representar, tal qual Visconti, o que ficaria comprovado em seus desenhos.

Um último e excelente exemplo pode ser encontrado na exposição individual de Georgina de Albuquerque em 1923. Impressionado pela maneira da pintora, capaz de interpretar diferentes assuntos, Adalberto escreve:

O “eu” estético da pintora nos faz recordar certos artistas da gloriosa Itália: artistas que pintam sempre sem olhar os motivos, sem escolha, porque para eles tudo que vem [sic, veem] na Natureza é belo, é sublime. Em Georgina nós percebemos, precisamente, os mesmos pontos de afinidade e o mesmo credo; os seus assuntos são os mais variados, é a vida em todas as suas modalidades; tudo lhe serve para produzir:

⁵¹² MATTOS, Adalberto. Os nossos artistas e seus ateliers. *RIB*, Rio de Janeiro, ano II, nº13, setembro de 1921.

⁵¹³ Idem, op. cit., *RIB*, fevereiro de 1925.

⁵¹⁴ CREMONA, Ercole. Bellas Artes: Theodoro Braga. *O Malho*, Rio de Janeiro, ano XX, nº997, 22 de outubro de 1921.

⁵¹⁵ Idem, op. cit., *RIB*, janeiro de 1923.

um interior, um recanto de jardim, uma “pochade” manchada de sol, um nu, uma paisagem, uma cabeça, têm para o artista o mesmo encanto e a mesma sedução.⁵¹⁶

Quais seriam os artistas italianos, desconhecemos. Sartorio seria, certamente, um bom palpite por sua produção variada e apreciada por Mattos. Seja como for, a artista não precisaria procurar motivos para pintar, pois seu “eu”, sua individualidade, seria capaz de ver Beleza em tudo à sua volta. Assim, variados seriam os gêneros que Georgina “percorreria” com sua paleta, com a mesma qualidade.

Nos dois mais significativos exemplos aqui apresentados que tocam diretamente na questão do tema, o de Carlos Oswald e José Malhoa, notamos o quanto Adalberto esbarra em outros critérios: a ideia e o temperamento dos artistas. Da mesma forma, os casos onde o crítico louva a sensibilidade dos artistas capazes de representar assuntos dos mais variados parecem corroborar a ideia de inexistência de preferências temáticas. A partir disso, cremos ter convencido o leitor de não haver em suas críticas um critério temático autônomo, ou seja, que valha por si próprio e seja independente junto aos demais (como a técnica e o temperamento). De fato, para Mattos o motivo da obra é livre, desde que o pintor trabalhe com “verdade”, de acordo com as impressões que o objeto causa ao seu temperamento; respeite valores básicos da representação da natureza, oriundos da boa técnica, e de preferência (mas não obrigatoriamente) componha com uma ideia em mente, algo que faça o espectador refletir sobre a obra.

Ora, ao longo desta parte final argumentamos que não haveria nenhum interesse temático particular na crítica de Mattos, muito menos de caráter nacional. É possível, no entanto, levantar como hipótese que a crescente onda patriótica da sociedade brasileira após a Primeira Guerra Mundial aos poucos fosse contagiando o nosso crítico.⁵¹⁷ Isso se percebe pela sua introdução à crítica do Salão de 1926, citada por Rodrigues. Mattos percebe um momento novo surgindo no cenário artístico brasileiro, provavelmente em termos de qualidade dos artistas formados pela Escola e concorrendo a premiações nos certames. No entanto, não encontra nas obras a devida “brasilidade”, afastando assim a arte nacional da possibilidade de encontrar seu estilo próprio. Denuncia as escolhas dos artistas por motivos alheios aos brasileiros, preferindo replicar aquilo que é produzido no estrangeiro, escolhendo a cópia ao original. Por fim, sugere a apreensão da natureza tropical como caminho a ser seguido pelos artistas, como fizera no início de sua carreira como crítico com Baptista da Costa.

⁵¹⁶ Idem, op. cit., *O Malho*, 2 de junho de 1923.

⁵¹⁷ Foi Lúcia Lippi Oliveira quem, em nossa opinião, analisou mais profundamente a questão no período que nos interessa. Cf.: OLIVEIRA, Lúcia Lippi. *A questão nacional na Primeira República*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

Embora haja muita força nas palavras de Mattos então, elas parecem mais revelar um desejo para o futuro da arte brasileira do que manifestar uma orientação tomada por ele na crítica ao longo daqueles anos de atuação. Um desfecho, sem dúvida, talvez em tom de desabafo, visto que em 1926 sua presença na *Ilustração Brasileira* diminuiria consideravelmente, até a desapareção completa em todas as outras revistas a partir de 1930. Sua declaração, que veio também como editorial da revista *O Malho* em agosto daquele ano⁵¹⁸, é bastante longa, mas vale a transcrição, e também serve como desfecho deste capítulo:

O momento não permite rigores, ele é dos novos; porém, apesar do otimismo que se impõe, julgamos oportunos alguns comentários, embora eles sejam contrários a muitos dos elementos em destaque no atual Salão: observamos continuar a não existência, na grande feira de arte, no grau que devia, a brasilidade nos assuntos não obstante o movimento em ebulição entre os nossos artistas, nos últimos tempos. A maioria dos criadores de belezas continua a preferir os motivos sem característicos e falhos de condições capazes de tornarem a produção de arte entre nós em expressões típicas: enveredando por caminhos bem diversos dos indicados pelo temperamento tropical, preferindo os atalhos e as modalidades que nos chegam pelas publicações estrangeiras, fora de qualquer dúvida, os artistas patricios diminuem a capacidade criadora, enfraquecem o “eu” e as individualidades, na maioria das vezes interessantes, e fazem ainda desaparecer a realização da personalidade e os característicos do ambiente tão precioso à formação da legítima criação estética. Não pretendemos talhar carapuças para este ou aquele artista. As nossas palavras de franqueza visam unicamente fazer sentir, a nosso ver, a necessidade do que afirmamos e estudar o momento atravessado pela arte em nossa terra. Ousando enfrentar as correntes, lastimamos a ausência do brasileirismo capaz de criar uma manifestação que seja realmente nossa, sem enxertos... do brasileirismo forte, fonte de benefícios, manancial de entusiasmo que movimenta o sentimento e a emotividade nata de todos os nossos artistas pintores, escultores e gravadores. Fácil é calcular como os nossos artistas seriam interessantes se quisessem tomar para padrão as coisas brasílicas, o sertão, o céu, as águas e os verdes tão cheios de encantos, prenhes de cambiantes embriagadoras! Por que havemos de imitar, quando possuímos tantas belezas a realizar? Por que abandonarmos um caminho que, a nosso ver, é o único capaz de individualizar a arte brasileira? Quisessem os nossos artistas empregar a habilidade com que interpretam as tendências alheias e impessoais no nosso meio, tendências já exploradas e interpretadas por uma legião de indivíduos mais ou menos cabotinos, em representar os motivos genuinamente nossos, estamos certos, fariam verdadeiros primores, criações capazes de empolgar o mundo inteiro e de definir a situação francamente dúbia que vamos atravessando. Os nossos artistas devem ser brasileiros, talento não lhes falta!⁵¹⁹

⁵¹⁸ Sejamos brasileiros! *O Malho*, Rio de Janeiro, ano XXV, nº1249, 21 de agosto de 1926.

⁵¹⁹ MATTOS, op. cit., *RIB*, setembro de 1926.

Conclusão

Abrimos esta dissertação em diálogo com a tese de José Rodrigues a fim de ampliar os fundamentos sobre a crítica de arte de Adalberto Mattos. Procuramos corroborar nossa proposição de que não é possível esgotá-lo em rótulos como neoclássico, neoplatônico ou acadêmico, a despeito de alguns de seus escritos versarem sobre o Belo Ideal e abordarem a importância do arcabouço técnico das Academias de Belas Artes. O temperamento, entendido aqui como um critério autônomo em sua crítica, também não deve ser entendido como parte da teoria do Belo Ideal, como o faz Rodrigues. Ele é próprio da crítica de meados do XIX que almejava mudar os parâmetros da arte produzida nas instituições artísticas oficiais. Nesse sentido, os críticos que utilizavam o conceito, bem como os de verdade, sinceridade e honestidade representavam o moderno de seu tempo, os que lutavam contra a convenção. Seria tarefa complexa e além de nossos objetivos demonstrar o quanto a crítica de Émile Zola foi importante para a arte de Manet. Mas parece ponto pacífico que o estímulo do primeiro à formação das individualidades, à consagração das diferenças, como afirma Naubert-Riser⁵²⁰, foi decisivo na assunção de Manet ao panteão dos artistas modernos. Nesse sentido, seu vaticínio se concretizou: “um dia todos vão reconhecer a posição capital que ele [Manet] ocupou na época de transição que nossa escola francesa atravessa nesse momento”.⁵²¹

De fato, observamos no início do século XX, no interior da Escola Nacional de Belas Artes, a incorporação do conceito de temperamento. A questão deve ser entendida, se pudéssemos resumi-la, de acordo com o que Sonia Gomes Pereira apontara: como um processo de academização, assim como ocorrera com o neoclassicismo, romantismo, realismo, simbolismo e impressionismo.⁵²² Evidentemente, o temperamento viera acompanhado, em sua origem, de obras identificadas com alguns dos estilos acima. Porém, se é possível falar em academização de estilos, podemos certamente dizer o mesmo em relação aos conceitos que o regem, em geral oriundos da literatura artística. Adalberto Mattos foi formado como artista nesse ambiente, portanto é compreensível que o absorva e o utilize em sua crítica ao longo dos anos 20. Contudo, o conceito decerto também derivou de outras fontes, alheias à própria ENBA, como o crítico Gonzaga Duque.

⁵²⁰ NAUBERT-RISER apud DAZZI, op. cit., 2011, p.52.

⁵²¹ ZOLA, op. cit., 1989, p.288-289.

⁵²² PEREIRA apud DAZZI, op. cit., 2011, p.24.

Ao longo dos capítulos seguintes, procuramos dar atenção a como as críticas de Mattos a algumas obras são incapazes de serem justificadas somente pela teoria neoclássica. Sim, de fato a técnica e a beleza são de fundamental importância, mas há tensões com outros critérios. Certamente o temperamento é, nesse sentido, um dos principais responsáveis por isso. Mas há também a valorização da ideia, a concepção original e pura, alheia à teoria neoclássica ou à beleza. Em alguns casos, como procuramos demonstrar, a técnica acadêmica e a beleza das formas trocam lugar com a capacidade inventiva do artista.

Dessa forma, não é possível uma única chave de leitura para a compreensão da crítica de Adalberto Mattos. Também não há um programa específico a ser seguido fielmente: devemos observar suas escolhas e os critérios com que opera a partir do embate com as obras. O mesmo pode ser dito em relação à questão dos temas. Mattos não desdenha de nenhum assunto, mas também não estimula algum em específico. E se há certa valorização das temáticas brasileiras, elas permanecem restritas à paisagem, sobretudo na compreensão da questão de uma cor local. Podemos, é claro, a partir dos critérios levantados, imaginar se o crítico aprovaria ou não uma pintura ou outra. Porém, a complexidade tão própria aos indivíduos sempre poderá nos surpreender, como ele o fez ao contemplarmos pela primeira vez a crítica à obra de Roberto Rodrigues.

Também procuramos ampliar o leque de vertentes modernas apreciadas na crítica de Mattos. Em sua tese, Rodrigues nos fala do impressionismo e do simbolismo, porém os diálogos e horizontes da arte para o crítico não se circunscrevem ao território francês, embora ele tenha inegável importância. Deve-se somar a eles a Escola de Barbizon e os *macchiaioli*, predecessores dos impressionistas; as diversas modalidades de simbolismo espalhadas pelo território europeu, dos pré-rafaelitas ingleses aos italianos do *In arte libertas*; a corrente realista francesa e o naturalismo português; além de diálogos com o pós-impressionismo, a partir do divisionismo e pontilhismo e, embora mais sutis, também com o expressionismo, estes que precisariam ser melhor investigados.

Por outro lado, é fundamental deixar claro que há limites para essas incorporações na crítica de Mattos. Se por um lado a gestualidade do artista na tela são sinais positivos de expressão do temperamento, seus excessos, assim como a personalização das cores para além das observáveis no mundo real, podem acabar por significar o oposto de expressão pessoal: falsidade na tradução do que foi primeiramente observado, desonestidade ao esconder a falta de técnica. A ideia de uma essência capaz de representar os objetos parece servir, diante dessa

balança entre convenção e temperamento, como o conceito capaz de equalizar ambos: pode haver subjetividade desde que se mantenha o “caráter das coisas”.

Ainda há, todavia, muitas questões em aberto. Se retomarmos Dario Gamboni, que esteve presente em nossa introdução, isso fica bastante claro. Priorizamos uma abordagem que nos permitiu avaliar qualitativamente a literatura artística produzida por Adalberto Mattos na década de 20. Além dos necessários recortes que tivemos de fazer e das perguntas que deixamos em aberto ao longo do texto, as questões levantadas por Gamboni em *Propositions pour l'étude de la critique d'art du XIX^e siècle* em boa medida permanecem para essa pesquisa. Como Adalberto efetivamente chegou à crítica de arte? Como sua carreira como artista interferiu em sua produção escrita? De que forma a periodicidade, a edição, a tiragem, a circulação e o tipo de texto publicado nas revistas influíram na recepção da crítica de Mattos? Como se distinguiam ou se assemelhavam aos demais periódicos e autores?⁵²³ A essas questões poderíamos somar ainda outras: como suas relações de sociabilidade influenciaram sua crítica? O que os nomes ausentes nos textos dizem a respeito dela? Como se estabeleceram as relações entre Mattos e críticos com posturas divergentes, fora e dentro das revistas em que escreve, a exemplo daqueles que eram simpáticos ao modernismo? Como as críticas foram recebidas pelos artistas? Havia legitimidade em suas palavras? Elas foram capazes, mesmo que parcialmente, de provocar mudanças nos artistas e suas obras? Como o leitor pode ver, a necessidade de se estudar a crítica de arte brasileira está longe de cessar.

À guisa de conclusão, cabe algumas considerações. A obsessão sobre a individualidade dos artistas como forma explicativa da obra, da qual Mattos compartilhava, firmou, ainda no século XIX, um caso exemplar: aquele que compreendeu a arte de Vincent van Gogh como consequência de sua moléstia, questão já contestada pela historiografia.⁵²⁴ É possível que essa obsessão tenha também sido ao menos parcialmente responsável por uma reação: o surgimento, no início do século XX, de uma percepção preponderantemente formalista sobre as obras de arte, das quais compartilham os escritos de Heinrich Wölfflin (1864-1945), Roger Fry (1866-1934), Henri Focillon (1881-1943) ou ainda Clement Greenberg (1909-1994).

Apesar das advertências acerca dos usos e abusos do temperamento nas análises, não gostaríamos de ser entendidos como contrários à utilização da biografia para a compreensão da História da Arte. Não se trata disso. Ela é, sem dúvidas, um dentre outros caminhos possíveis,

⁵²³ GAMBONI, op. cit., 2012.

⁵²⁴ Cf.: COLI, Jorge. *Vincent van Gogh: a noite estrelada*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

e em parte a utilizamos ao longo deste trabalho. Ocorre que o temperamento é um conceito pouco confortável ao historiador da arte, mesmo àqueles que recorrem à vida dos artistas. Ele é por demais fugaz e subjetivo, difícil de apreender na obra. Assim como afirma Jorge Coli sobre o gênio, o temperamento recobre “regiões que os nossos instrumentos de análise, por mais finos que sejam, não conseguem penetrar”, continuando a desafiar nosso entendimento.⁵²⁵ Contudo, e o caso de van Gogh deve ser sempre emblemático, a cultura continuamente cria seus mitos. Não precisamos necessariamente destruí-los. Mas é nossa responsabilidade descobri-los.

⁵²⁵ Ibidem, p.12.

Fontes

- Arquivos:

ACERVO arquivístico do Museu Dom João VI. *Proposta de Programma para a aula de Modelo vivo da mesma Escola apresentada pelo professor interino da referida aula - João Zeferino da Costa, 14 de março de 1900*, folha 1 verso, Notação 5341.

_____. *Cópia de ofício da Escola ao ministro plenipotenciário do Brasil em Roma, Alberto Fialho, apresentando Adalberto Pinto de Matos, gravador de medalhas e pedras preciosas, que obteve o Prêmio de viagem, na Exposição Geral de Belas Artes de 1909*, folha 1, Notação 3194.

ARCHIVIO Storico dell'Accademia di Belle Arti di Firenze. *Scuola Libera del Nudo, Scuola del Nudo dal 1909 al 1931*, N. 1764, Mattos Pinto Adalberto.

BIBLIOTECA do Museu Nacional de Belas Artes. *MATOS, Anibal. Pasta com documentação diversa sobre o artista*. [s.l.]: [s.n.], [s.d.]. 1 pasta, nº de registro: MAT 15.

_____. *MATTOS, Adalberto Pinto de. Pasta com documentação diversa sobre o artista*. [s.l.]: [s.n.], [s.d.]. 1 pasta, nº de registro: MAT 7.

_____. *MATTOS, Antonio Pinto de. Pasta com documentação diversa sobre o artista*. [s.l.]: [s.n.], [s.d.]. 1 pasta, nº de registro: MAT 8.

- Livros:

AMIEL, Henri-Frédéric. *Amiel's Journal*. Projeto Gutenberg: julho de 2005. Disponível em: <https://www.gutenberg.org>.

ACQUARONE, Francisco; VIEIRA, Adão de Queiroz. *Primores da pintura no Brasil*. Rio de Janeiro: 1942.

BARROS, Álvaro Paes de. *O Liceu de Artes e Ofícios e seu fundador: depoimento histórico no primeiro centenário da grande instituição*. Rio de Janeiro: Serviço Gráfico IBGE, 1956.

BAUDELAIRE, Charles. *O pintor da vida moderna*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010.

BRASIL. Decreto nº3987, de 13 de abril de 1901. *Collecção das Leis da Republica dos Estados Unidos do Brazil de 1901*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1902, vol.1, p.469.

COSTA, João Angyone. *A inquietação das abelhas (O que dizem nossos pintores, escultores, arquitetos e gravadores, sobre as artes plásticas no Brasil)*. Rio de Janeiro: Pimenta de Mello & Cia.

COSTA, João Zeferino da. *Mecanismo e proporções da figura humana. Arquivos da Escola Nacional de Belas Artes*. Rio de Janeiro: Universidade do Brasil, 1956, nº2.

DUQUE-ESTRADA, Luiz Gonzaga. *A arte brasileira*. Campinas: Mercado de Letras, 1995.

_____. *Contemporâneos*. Rio de Janeiro: Tipografia Benedito de Souza, 1929.

FERREIRA, Félix. *Belas artes: estudos e apreciações*. Porto Alegre: Zouk, 2012, p.154.

GAMBA, Alberto. *Lezioni di anatomia descrittiva-esterna, applicata alle Arti Belle*. Turim: Tipografia Fratelli Canfari, 1862. Disponível em: <https://books.google.com.br>.

GRIECO, Agrippino. *Memórias – Província*. Rio de Janeiro: Conquista, 1972, vol.1.

LABOULAYE, Charles. *Essai sur l'art industriel: comprenant l'étude des produits les plus célèbres de l'industrie, à toutes les époques, et des oeuvres les plus remarquées à l'Exposition universelle de Londres, en 1851, et à l'Exposition de Paris, en 1855*. Paris: bureau du "Dictionnaire des arts et manufactures", 1856.

LOBATO, Monteiro. *Ideias de Jeca Tatu*. São Paulo: ed. Globo, 2008.

MAZZINI, Giuseppe. *Scritti editi e inediti*. Milão: G. Daelli Editore, 1862. Disponível em: <https://books.google.com.br>.

REYNOLDS, Joshua. *Sir Joshua Reynolds' discourses: edited, with na introduction, by Helen Zimmern*. Londres: Walter Scott, 1887.

RUBENS, Carlos. *Vida e glória de Baptista da Costa*. Rio de Janeiro: Sociedade Brasileira de Belas Artes, 1947.

RUSKIN, John. *Modern painters*. Londres: Smith, Elder and Co., 1848, vol.1.

_____. *Pre-Raphaelitism*. Nova Iorque: John Wiley, 1851. Disponível em: <https://books.google.com.br>.

SUTTER, David. *Philosophie des Beaux-Arts appliquée a la peinture*. Paris: Jules Tardieu, libraire-éditeur, 1858, p.69. Disponível em: <https://archive.org>.

TEIXEIRA, Múcio. *Bethencourt da Silva*. Rio de Janeiro: Oficinas Graphics do Lycêo, 1918.

_____. (org). *Bethencourt da Silva: dispersas e bosquejos artísticos*. Rio de Janeiro: Typ. Papelaria Ribeiro, 1901.

WINCKELMANN, Johann Joachim. *Reflexões sobre a arte antiga*. Porto Alegre: editora Movimento/URGS, 1975.

ZOLA, Émile. *A batalha do impressionismo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.

_____. *Mes haines: causeries litteraires et artistiques*. Paris: Achille Faure, Libraire-Éditeur, 1866.

- Periódicos:

A ORGANIZAÇÃO do ensino artístico superior no Brasil. *O Paiz*, Rio de Janeiro, nº14792-3, 12 de abril de 1925.

BELLAS-ARTES: Exposição Belmiro de Almeida, *O Jornal*, Rio de Janeiro, ano VIII, nº2249, 16 de abril de 1926.

_____: O Salão deste ano - notas e impressões. *O Jornal*, Rio de Janeiro, ano V, nº1423, 29 de agosto de 1923.

BELLAS-ARTES: O "Salão" deste ano. *Fon-Fon!*, Rio de Janeiro, ano XIV, nº34, 21 de agosto de 1920.

CEDRO, Luis. Carlos Chambelland. *RIB*, Rio de Janeiro, ano I, nº09, maio de 1921.

DORIA, Escragnolle. A História no Salão do Centenário. *Revista da Semana*, Rio de Janeiro, ano XXII, nº13, 26 de março de 1922.

DUQUE-ESTRADA, Luiz Gonzaga. A Exposição do Mez. *Kosmos*, Rio de Janeiro, nº4, abril de 1905. Disponível em: dezenovevinte.net.

GOMES, Tapajós. Entre artistas. *RIB*, Rio de Janeiro, ano VII, nº70, junho de 1926.

MARIANNO FILHO, José. Impressões do Salão. *O Jornal*, Rio de Janeiro, ano VII, nº2049, 23 de agosto de 1925. Disponível em: www.dezenovevinte.net.

- De autoria de Adalberto Mattos (e Ercole Cremona) por ordem cronológica:

1920:

MATTOS, Adalberto. O Salão de Bellas Artes – pintura, gravura, escultura. *RIB*, Rio de Janeiro, ano I, nº1, setembro de 1920.

MATTOS, Adalberto. Mostras de Artes. *RIB*, Rio de Janeiro, ano I, nº2, outubro de 1920.

MATTOS, Adalberto. Mostras de Arte: Exposição Brasileira. *RIB*, Rio de Janeiro, ano I, nº3, novembro de 1920.

1921:

MATTOS, Adalberto. Rapins de hontem artistas de hoje. *RIB*, Rio de Janeiro, ano II, nº7, março de 1921.

MATTOS, Adalberto. As nossas galerias de pintura. *RIB*, Rio de Janeiro, ano II, nº8, abril de 1921.

MATTOS, Adalberto. Mostras de Arte. *RIB*, Rio de Janeiro, ano II, nº10, junho de 1921.

CREMONA, Ercole. O Mestre dos Mestres. *RIB*, Rio de Janeiro, ano II, nº12, agosto de 1921.

MATTOS, Adalberto. O Salão de 1921. *RIB*, Rio de Janeiro, ano II, nº12, agosto de 1921.

MATTOS, Adalberto. Os nossos artistas e seus ateliers. *RIB*, Rio de Janeiro, ano II, nº13, setembro de 1921.

CREMONA, Ercole. Bellas Artes: Theodoro Braga. *O Malho*, Rio de Janeiro, ano XX, nº997, 22 de outubro de 1921.

1922:

CREMONA, Ercole. O pintor José Amarante de Oliveira. *O Malho*, Rio de Janeiro, ano XXI, nº1009, 14 de janeiro de 1922.

CREMONA, Ercole. Bellas Artes: João Baptista Pagani. *O Malho*, Rio de Janeiro, ano XXI, nº1013, 11 de fevereiro de 1922.

CREMONA, Ercole. Bellas Artes: Um quadro de Carlos Oswald. *O Malho*, Rio de Janeiro, ano XXI, nº1017, 11 de março de 1922.

MATTOS, Adalberto. Bellas Artes: A proposito de uma exposição. *O Malho*, Rio de Janeiro, ano XXI, nº1022, 15 de abril de 1922.

MATTOS, Adalberto. Movimento artístico: Exposição francesa. *RIB*, Rio de Janeiro, ano III, nº22, junho de 1922.

CREMONA, Ercole. Bellas Artes: Uma trilogia gloriosa. *O Malho*, Rio de Janeiro, ano XXI, nº1036, 22 de julho de 1922.

MATTOS, Adalberto. Bellas Artes: Pedro Weingartner. *O Malho*, Rio de Janeiro, ano XXI, nº1037, 29 de julho de 1922.

MATTOS, Adalberto. Artistas portugueses no Rio de Janeiro. *O Malho*, Rio de Janeiro, ano XXI, nº1044, 16 de setembro de 1922.

MATTOS, Adalberto. Na exposição. *O Malho*, Rio de Janeiro, ano XXI, nº1046, 30 de setembro de 1922.

MATTOS, Adalberto. Bellas Artes: Exposição Weingartner. *O Malho*, Rio de Janeiro, ano XXI, nº1046, 30 de setembro de 1922.

MATTOS, Adalberto. A pintura no Brasil. *RIB*, Rio de Janeiro, ano III, nº26-28, outubro-dezembro de 1922.

MATTOS, Adalberto Pinto de. Bellas Artes: Exposição de arte francesa – os quadros de Corot. *O Malho*, Rio de Janeiro, ano XXI, nº1047, 7 de outubro de 1922.

MATTOS, Adalberto. Bellas Artes: Exposição de arte francesa. *O Malho*, Rio de Janeiro, ano XXI, nº1050, 28 de outubro de 1922.

MATTOS, Adalberto. Subsídios para a História da Escultura no Rio de Janeiro. *RIB*, Rio de Janeiro, ano III, nº27, novembro de 1922.

MATTOS, Adalberto. Bellas Artes: Exposição Levino Fanzeres. *O Malho*, Rio de Janeiro, ano XXI, nº1059, 30 de dezembro de 1922.

1923:

CREMONA, Ercole. O Salão do Centenário. *RIB*, Rio de Janeiro, ano IV, nº29, janeiro de 1923.

CREMONA, Ercole. Edgard Parreiras. *O Malho*, Rio de Janeiro, ano XXII, nº1076, 28 de abril de 1923.

MATTOS, Adalberto. A pintura no Brasil. *RIB*, Rio de Janeiro, ano IV, nº33, maio de 1923.

CREMONA, Ercole. Bellas Artes: Reparos... *O Malho*, Rio de Janeiro, ano XXII, nº1077, 5 de maio de 1923.

MATTOS, Adalberto. Bellas Artes: As decorações do Conselho Municipal – Eliseu Visconti. *O Malho*, Rio de Janeiro, ano XXII, nº1078, 12 de maio de 1923.

AS NOSSAS trichromias. *RIB*, Rio de Janeiro, ano IV, nº43, junho de 1923. Grifos nossos.

CREMONA, Ercole. Bellas Artes: Exposição Georgina de Albuquerque. *O Malho*, Rio de Janeiro, ano XXII, nº1081, 2 de junho de 1923.

MOVIMENTO artístico – Exposição Edgard Parreiras. *RIB*, Rio de Janeiro, ano IV, nº35, julho de 1923.

MATTOS, Adalberto. Bellas Artes: Exposição Fausto Gonçalves. *O Malho*, Rio de Janeiro, ano XXII, nº1089, 28 de julho de 1923.

CREMONA, Ercole. Atelier Rodolpho Chambelland. *RIB*, Rio de Janeiro, ano IV, nº37, setembro de 1923.

CREMONA, Ercole. Bellas Artes: O Salão de 1923 – Pintura. *O Malho*, Rio de Janeiro, ano XXII, nº1095, 8 de setembro de 1923.

CREMONA, Ercole. Bellas Artes: O Salão de 1923 – Pintura. *O Malho*, Rio de Janeiro, ano XXII, nº1098, 29 de setembro de 1923.

MATTOS, Adalberto. Bellas Artes: Exposição Sylvia Meyer. *O Malho*, Rio de Janeiro, ano XXII, nº1099, 06 de outubro de 1923.

1924:

MATTOS, Adalberto. Artiste Sartorio. *O Malho*, Rio de Janeiro, ano XXIII, nº1126, 12 de abril de 1924.

MATTOS, Adalberto. Bellas Artes: arte italiana. *O Malho*, Rio de Janeiro, ano XXIII, nº1127, 19 de abril de 1924.

MATTOS, Adalberto. Comentários oportunos. *O Malho*, Rio de Janeiro, ano XXIII, nº1129, 3 de maio de 1924.

MATTOS, Adalberto. O mestre dos mestres. *RIB*, Rio de Janeiro, ano V, nº47, julho de 1924.

MATTOS, Adalberto. O SALÃO DE MCMXXIV. PINTURA ESCULTURA ARQUITETURA GRAVURA. *RIB*, Rio de Janeiro, ano V, nº48, agosto de 1924.

MATTOS, Adalberto. Artistas da corporação. *RIB*, Rio de Janeiro, ano V, nº48, agosto de 1924.

MATTOS, Adalberto. Artistas francezes. *Para Todos*, Rio de Janeiro, ano VIII, nº301, 20 de setembro de 1924.

1925:

MATTOS, Adalberto. Artistas portugueses no Rio de Janeiro. *RIB*, Rio de Janeiro, ano VI, nº60, agosto de 1925.

MATTOS, Adalberto. O Salão de Bellas Artes. *RIB*, Rio de Janeiro, ano VI, nº61, setembro de 1925.

1926:

MATTOS, Adalberto P. De Bellas Artes: Um magnífico retrato. *Para Todos*, Rio de Janeiro, ano VIII, nº368, 02 de janeiro de 1926.

MATTOS, Adalberto. Baptista da Costa retratista. *Para Todos*, Rio de Janeiro, ano VIII, nº369, 09 de janeiro de 1926.

MATTOS, Adalberto. Bellas Artes: Exposição de arte franceza. *Para Todos*, Rio de Janeiro, ano VIII, nº360, 16 de janeiro de 1926.

MATTOS, Adalberto. O Salão de Outomno. *Para Todos*, Rio de Janeiro, ano VIII, nº380, 27 de março de 1926.

A.P.M. De Bellas Artes: Baptista da Costa. *Para Todos*, Rio de Janeiro, ano VIII, nº385, 1 de maio de 1926.

MATTOS, Adalberto P. De Bellas Artes: Belmiro de Almeida, pintor. *Para Todos*, Rio de Janeiro, ano VIII, nº387, 15 de maio de 1926.

MATTOS, Adalberto P. De Bellas Artes: Um pintor sul-riograndense. *Para Todos*, Rio de Janeiro, ano VIII, nº390, 5 de junho de 1926.

MATTOS, Adalberto. De Bellas Artes: Hermogenes Marques. *Para Todos*, Rio de Janeiro, ano VIII, nº393, 26 de junho de 1926.

MATTOS, Adalberto. De Bellas Artes. *Para Todos*, Rio de Janeiro, ano VIII, nº398, 31 de julho de 1926.

Sejamos brasileiros! *O Malho*, Rio de Janeiro, ano XXV, nº1249, 21 de agosto de 1926.

MATTOS, Adalberto. O Salão de 1926. *RIB*, Rio de Janeiro, ano VII, nº73, setembro de 1926.

1927:

MATTOS, Adalberto P. De Bellas Artes: Exposição Gagarin. *Para Todos*, Rio de Janeiro, ano IX, nº464, 5 de novembro de 1927.

1928:

MATTOS, Adalberto. Commentarios á margem do ensino do Desenho nas Escolas Profissionais. *RIB*, Rio de Janeiro, ano IX, nº92, abril de 1928.

MATTOS, Adalberto. As esculturas do Mosteiro de São Bento – Rio de Janeiro. *O Malho*, Rio de Janeiro, nº1335, 14 de abril de 1928.

MATTOS, Adalberto. Zeferino da Costa e sua obra. *RIB*, Rio de Janeiro, ano IX, nº98, outubro de 1928.

MATTOS, Adalberto. Architecto Bethencourt da Silva. *O Malho*, Rio de Janeiro, ano XXVII, nº1368, 1 de dezembro de 1928.

1929:

MATTOS, Adalberto. Um benemerito da cidade. *O Malho*, Rio de Janeiro, ano XXVIII, nº1419, 23 de novembro de 1929.

1955:

MATTOS, Adalberto Pinto. *Augusto Giorgio Girardet: pai dos gravadores brasileiros*. Rio de Janeiro, Casa Minerva, 1955.

Referências Bibliográficas

- Geral:

AMARAL, Cláudio Silveira. *John Ruskin e o ensino do desenho no Brasil*. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

AMORY, Dita. *The Barbizon School: French Painters of Nature. Heilbrunn Timeline of Art History*. New York: The Metropolitan Museum of Art, março de 2007.

ARAUJO, Emanuel (org.). *João e Arthur Timotheo da Costa: os dois irmãos pré-modernistas brasileiros*. São Paulo: Museu Afro Brasil, 2013.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna: do iluminismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

BERARDI, Gianluca (org.) *Sartorio: mito e modernità*. Roma: Galleria Berardi, 2013. Disponível em: <https://issuu.com/galleriaberardi>.

BERTELLI, Carlo; BRIGANTI, Giuliano; GIULIANO, Antonio. *Storia dell'arte italiana*. Electa, 1986, vol.4.

BIELINSKI, Alba Carneiro. O Liceu de Artes e Ofícios - sua história de 1856 a 1906. *19&20*, Rio de Janeiro, v. IV, n. 1, janeiro de 2009. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net>.

BOURET, Jean. *L'École de Barbizon et le paysage français au XIX^e siècle*. Neuchâtel: Editions Ides et Calendes, 1972.

BRANCATO, João Victor Rossetti. Entre a sala de aula e o Salão: a crítica de arte e a importância do desenho nos anos 20. In: CAVALCANTI, Ana; MALTA, Marize; PEREIRA, Sonia Gomes; VALLE Arthur (orgs.). *Modelos na arte. 200 anos da Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro. Anais eletrônicos do VII Seminário do Museu D. João VI*. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 2017.

_____. A imprensa bate à porta: Adalberto Mattos e Angyone Costa nos ateliês do Rio de Janeiro na década de 20. *Atas do XI Encontro de História da Arte*. Campinas: UNICAMP/IFCH, 2015.

_____. Um mestre da arte da gravura: Adalberto Pinto de Mattos. *Anais da XXX Semana de História da Universidade Federal de Juiz de Fora. "As Faces de Clio e os Desafios da História"*. Juiz de Fora: Centro Acadêmico de História, 2014, p.348-362.

CARDOSO, Rafael. *Arte brasileira em 25 quadros (1790-1930)*. Rio de Janeiro: Record, 2008.

CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. O debate sobre a pintura histórica e a pintura de gênero nos Salões de arte em Paris (1861 e 1882). *III Colóquio Internacional de História da Arte e da Cultura: a arte e suas funções*. Juiz de Fora: LAHA-UFJF; PPGHIS-UFJF; ICH-UFJF; IAD-UFJF, 2014 (Conferência).

_____. O pintor Eliseu Visconti (1866-1944), o impressionismo e o meio artístico parisiense do final do século XIX. *ArtCultura*, Uberlândia, v.7, nº10, 2005.

_____. *Pintura de paisagem, modernidade e o meio artístico carioca no final do século XIX: Reflexões sobre Antônio Parreiras (1860-1937), Baptista da Costa (1865-1926) e Eliseu Visconti (1866-1944)*. UFRJ: Relatório Final para Solicitação de Renovação de Bolsa de Fixação de Pesquisador – FAPERJ, 2003.

_____. A pintura de paisagem ao ar livre e o anseio por modernidade no meio artístico carioca no final do século XIX. *Cadernos da Pós-Graduação do Instituto de Artes – Unicamp*, ano 6, v. 6, nº 1, 2002.

_____. *O Conceito de Modernidade e a Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro*. UFRJ: Bolsa recém-doutor CNPq, 2001.

CECCHINI, Laura Moure. The Nave Italia and the Politics of Latinità: Art, Commerce, and Cultural Colonization in the Early Days Of Fascism. *Italien Studies*, vol.71, nº4, novembro de 2016, 447-476.

CHIARELLI, Tadeu. *Pintura não é só beleza: a crítica de arte de Mário de Andrade*. São Paulo: Letras Contemporâneas, 2007.

_____. *Um jeca nos vernissages*. São Paulo: Edusp, 1995.

CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira et al. *Coleções em diálogo: Museu Mariano Procópio e Pinacoteca de São Paulo*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2014.

_____. Pintura histórica nas Exposições Gerais da Academia Imperial de Belas Artes. *Anais do XXXII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*. Brasília: CBHA, 2012.

_____. A pintura de história no Brasil do século XIX: panorama introdutório. *ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura*, Madri, vol. CLXXXV, nº740, novembro-dezembro de 2009.

COLI, Jorge. Brasil e o impressionismo. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 25 de junho de 2017. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br>.

_____. Fabricação e promoção da brasilidade: arte e questões nacionais. *Perspective*, Paris, nº2, 2013.

_____. *O corpo da liberdade*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

_____. *Vincent van Gogh: a noite estrelada*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

_____. *Como estudar a arte brasileira do século XIX?* São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.

CUKA, Amalda. Il fascino della città eterna: artisti albanesi nelle academie romane nella prima metà del Novecento. *Ricerche di S/Confine*, vol. VI, nº1, 2015. Disponível em: <http://www.ricerchedisconfine.info>.

DAZZI. A Associazione Artistica Internazionale di Roma - sodalício de artistas estrangeiros residentes na Itália em fins do século XIX. *19&20*, Rio de Janeiro, v. IX, n. 1, janeiro/junho de 2014. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net>.

DIAS, Elaine. Um breve percurso pela história do Modelo Vivo no Século XIX - Princípios do método, a importância de Viollet Le Duc e o uso da fotografia. *19&20*, Rio de Janeiro, v. II, nº 4, outubro de 2007. Disponível em: <http://www.dezenovinte.net>.

FABRIS, Annateresa. *Cândido Portinari*. São Paulo: Edusp, 1996.

FÉLIBIEN, André. Préface. In: *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture, pendant l'année 1667*. Paris: F. Léonard, 1668.

FRASCINA, Francis et al. *Modernidade e modernismo: a pintura francesa no século XIX*. Cosac Naify, 1998.

GALITZ, Kathryn Calley. Romanticism. *Heilbrunn Timeline of Art History*. Nova Iorque: The Metropolitan Museum of Art, 2000. Disponível em: <http://www.metmuseum.org>.

GAMBONI, Dario. Proposições para o estudo da crítica de arte do século XIX. *19&20*, Rio de Janeiro, v. VII, nº1, janeiro-março de 2012. Tradução de Arthur Valle. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net>.

GOMBRICH, E.H. *A história da arte*. Rio de Janeiro: LTC, 2013.

HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

JORGE, Marcelo Gonczarowska. Comentário a 'Peut-on parler d'une peinture pompier?', de Jacques Thuillier. *19&20*, Rio de Janeiro, v. VI, n. 2, abril/junho de 2011. Disponível em: <http://www.dezenovinte.net>.

KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2006.

LEHMKUHL, Luciene. Arte em revista: obras de arte publicadas na revista Ilustração Brasileira. *Oitocentos - Arte Brasileira do Império à República*. Rio de Janeiro: EDUR-UFRJ/DezenoveVinte, tomo 2, 2010.

LEITE, Reginaldo da Rocha. A Contribuição das Escolas Artísticas Europeias no Ensino das Artes no Brasil Oitocentista. *19&20*, Rio de Janeiro, v. IV, nº1, janeiro de 2009. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net>.

LEVY, Carlos Maciel. Anatomia da natureza (1923-1937). In: *Antônio Parreiras (1860-1937)*. Disponível online: <http://www.parreiras.org/>.

LINS, Vera Lúcia de Oliveira. *Novos Pierrôs, velhos saltimbancos*. Curitiba: Secretaria de Cultura do Estado do Paraná, 1998.

_____. *Gonzaga Duque: a estratégia do franco-atirador*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1991.

LUZ, Angela Ancora da. A formação acadêmica de Portinari e sua contribuição à modernidade da arte brasileira. *Oitocentos – Arte Brasileira do Império à República*. Rio de Janeiro: EBA-UFRJ/DezenoveVinte, tomo 1, 2008.

MAGNINI, Roberto. *Storia del Palazzo dei Pittori*. Disponível em: <http://www.studiomagnini.it>

MAGNINO, Julius Schlosser. *La letteratura artistica: manuale delle fonti della storia dell'arte moderna*. Florença: La Nuova Italia Editrice, 1964, 3ª edição.

MELLO E SOUZA, Gilda de. Pintura brasileira contemporânea: os precursores. *Revista Discurso*, ano V, nº5, 1974.

MICELI, Sergio. *Imagens negociadas: retratos da elite brasileira (1920-40)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

MUSEU Nacional de Belas Artes. *Roberto, um certo Rodrigues*. Rio de Janeiro: 2016. Disponível em: <https://artsandculture.google.com>.

_____. *Henrique Cavalleiro*. Rio de Janeiro: MNBA, 1975.

NASCIMENTO, Ana Paula (org.). *Antonio Parreiras: Pintura e desenhos*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2013.

_____; TARASANTCHI, Ruth Sprung. *Família Parreiras: Antonio, Edgar e Dakir*. São Paulo: Sociarte, 2013.

OLIVEIRA, Lúcia Lippi. *A questão nacional na Primeira República*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

PANOFSKY, Erwin. *Idea: a evolução do conceito de belo*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

PATERNOSTRO, Zuzana (org.). *O Grupo do Leão e o Naturalismo português*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1996.

PEREIRA, Sonia Gomes. As tipologias da tradição clássica e a pintura brasileira do século XIX. *Anais do XXVI Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*. Belo Horizonte: Comitê Brasileiro de História da Arte; C/Arte, 2007, p. 530-545.

PIANTONI, Gianna; PINGEOT, Anne. *Italiens: l'art italien à l'épreuve de la modernité 1880-1910*. Paris: Éditions de la Réunion des musées nationaux, 2001.

PIERI, Giuliana. *The influence of Pre-Raphaelitism on Fin de siècle Italy: art, beauty and culture*. Londres: Modern Humanities Research Association, 2007.

REWALD, John. *História do impressionismo*. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora, 1991.

RICHARD, André. *A crítica de arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

SALDANHA, Nuno. *José Malhoa: tradição e modernidade*. Lisboa: Scribe, 2010.

SERULLAZ, Maurice. *O impressionismo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1989.

SOARES, Elisa et al. *Coleções em diálogo: Museu Nacional de Soares dos Reis e Pinacoteca de São Paulo*. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2017.

SQUEFF, Letícia. *Uma Galeria para o Império: a coleção Escola Brasileira e as origens do Museu Nacional de Belas Artes*. São Paulo: Edusp, 2012.

TABLER, Carol Forman. Antoine Vollon and His Smashing Pumpkin: On Media Hype and the Meanings of Still Life. *Nineteenth-Century Art Worldwide*, vol. 1, nº2, 2002.

TARASANTCHI, Ruth Sprung et al. *Pedro Weingärtner (1853-1929): Um artista entre o Velho e o Novo Mundo*. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2009.

_____. *Pintores paisagistas: São Paulo, 1890 a 1920*. São Paulo: Edusp: Imprensa Oficial do Estado, 2002.

_____. *Pedro Alexandrino*. São Paulo: Edusp, 1996.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguardas européias e modernismo brasileiro: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas*. Petrópolis: Vozes, 1978.

VALLE, Arthur; DAZZI, Camila. Studio studies e fotografias de atelier de pintores brasileiros. AURA. *Revista de Historia y Teoría del Arte*, nº 3, junho de 2015.

_____. Aspectos da Recepção da Arte Portuguesa de Fins de Oitocentos e Início de Novecentos no Rio de Janeiro Republicano. *Oitocentos - Tomo III: Intercâmbios culturais entre Brasil e Portugal*. Rio de Janeiro: CEFET/RJ, 2014.

_____; DAZZI, Camila. Comentários sobre artistas portugueses na revista *Ilustração Brasileira* em 1925. *Anais do XXXI Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*. Campinas: CBHA, 2011.

_____. A teoria da expressão de Humbert de Superville e sua recepção no meio artístico fluminense do início do Século XX. *19&20*, Rio de Janeiro, v. IV, nº4, outubro de 2009. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net>.

_____. (org.). *A Mascara do Riso - Ensaios de Anato-Physiologia Artistica*, de Raul Pederneiras. *19&20*, Rio de Janeiro, v. IV, nº3, julho de 2009. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net>.

_____. Repertórios Ornamentais e Identidades no Brasil da 1ª República. *Anais do XIII Encontro de História Anpuh-Rio*, Rio de Janeiro, 2008.

_____. Helios Seelinger, um pintor “salteado”. *19&20*, Rio de Janeiro, v. I, nº 1, maio de 2006. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net>.

VISCONTI, Tobias Stourdzé (org.). *Eliseu Visconti: a arte em movimento*. Rio de Janeiro: Hólos Consultores Associados, 2012.

WELTI, Maria Elisa. Martín Malharro y la enseñanza del dibujo en la escuela primaria argentina (1904 – 1909). *VIII Jornadas Nacionales de Investigación en Arte en Argentina*. La Plata: 2011 (conferência).

- Teses e Dissertações:

AMANCIO, Kleber Antonio de Oliveira. *Reflexões sobre a pintura de Arthur Timotheo da Costa*. São Paulo: USP, 2015 (Tese de Doutorado).

BANDEIRA, Alice Guimarães. *Descanso do modelo: trajetória e repercussão da pintura de gênero brasileira no final do século XIX*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2013 (Dissertação de Mestrado).

BIELISNKI, Alba Carneiro. *Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro: dos pressupostos aos reflexos de sua criação - de 1856 a 1900*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2003 (Dissertação de Mestrado).

BOTELHO, André. *Um ceticismo interessado: Ronald de Carvalho e sua obra dos anos 20*. Campinas: Unicamp, 2002 (Tese de Doutorado).

CAVALCANTI, Jardel Dias. *Obras de Honoré Daumier e Gustave Courbet pertencentes ao acervo do MASP*. Campinas: Unicamp, 1998 (Dissertação de Mestrado).

COSTA JUNIOR, Martinho Alves da. *A figura feminina na obra de Théodore Chassériau: reflexões sobre nus, vítimas e o fim de século*. Campinas: Unicamp, 2013 (Tese de Doutorado).

DAZZI, Camila Carneiro. *“Pôr em prática a reforma da antiga Academia”: a concepção e a implementação da reforma que instituiu a Escola Nacional de Belas Artes em 1890*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2011 (Tese de Doutorado).

_____. *Relações Brasil-Itália na Arte do Segundo Oitocentos: estudo sobre Henrique Bernardelli (1880 a 1890)*. Campinas: Unicamp, 2006 (Dissertação de Mestrado).

GUARILHA, Hugo Xavier. *A questão artística de 1879: um episódio da crítica de arte no segundo reinado*. São Paulo: Unicamp, 2005 (Dissertação de Mestrado).

MURASSE, Celina Midori. *A educação para a ordem e o progresso do Brasil: o Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro (1856-1888)*. Campinas: Unicamp, 2001 (Tese de Doutorado).

PITTA, Fernanda Mendonça. *Um povo pacato e bucólico: costume, história e imaginário na pintura de Almeida Júnior*. São Paulo: USP, 2013 (Tese de Doutorado).

RODRIGUES, José Augusto Fialho. *Natureza e temperamento: Adalberto Mattos e Fléxa Ribeiro – concepções de moderno no Rio de Janeiro na década de 1920*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2015 (Tese de Doutorado).

SÁ, Ivan Coelho de. *Academias de modelo vivo e bastidores da pintura acadêmica brasileira: a metodologia de ensino do desenho e da figura humana na matriz francesa e a sua adaptação no Brasil do século XIX e início do século XX*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2004 (Tese de Doutorado).

SALTURI, Luis Afonso. *Frederico Lange de Morretes, liberdade dentro de limites: trajetória do artista-cientista*. Curitiba: UFPR, 2007 (Dissertação de Mestrado).

SERAPHIM, Mirian Nogueira. *A catalogação das pinturas a óleo de Eliseu D'Angelo Visconti: o estado da questão*. Campinas: UNICAMP, 2010 (Tese de Doutorado).

SOBRAL FILHA, Doralice Duque. *Bethencourt da Silva e a Cultura Arquitetônica do Rio de Janeiro no Século XIX*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2015 (Tese de Doutorado).

TOMÉ, Aline Viana. *Representações da cidade do Rio de Janeiro na pintura de Eliseu D'Ángelo Visconti (1866-1944)*. Juiz de Fora: UFJF, 2016 (Dissertação de Mestrado).

VALLE, Arthur Gomes. *A pintura da Escola Nacional de Belas Artes na 1ª República (1890-1930): da formação do artista aos seus modos estilísticos*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2007 (Tese de Doutorado).

VERMEERSCH, Paula. *Notas de um estudo crítico sobre A Arte Brasileira, de Gonzaga Duque*. Campinas: UNICAMP, 2002 (Tese de Doutorado).

VIEIRA, Samuel Mendes. *À flor da pele: Amuada de Belmiro de Almeida e a pintura na segunda metade do século XIX*. Juiz de Fora: UFJF, 2014 (Dissertação de Mestrado).

VINCENTIS, Paulo de. *Pintura histórica no Salão do Centenário da Independência do Brasil*. São Paulo: USP, 2015 (Dissertação de Mestrado).

- Obras de Referência:

ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br>.

DE ABREU, Alzira Alves (org.). *Dicionário histórico-biográfico da Primeira República (1889-1930)*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2015.

LEVY, Carlos Roberto Maciel. *Exposições Gerais da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes: Período Republicano - Catálogo de artistas e obras entre 1890 e 1933*. Rio de Janeiro, ArteData, 2003, vol.2.

RUBENS, Carlos. *Pequena história das artes plásticas no Brasil*. Companhia Editora Nacional, 1941.

Anexos

Anexo I: Caderno de Imagens



Figura 1: *Aula de pintura, ENBA, concurso de fim de ano*. RJ, 1912, folha 20. In: *Álbum de artistas*. M. Nogueira da Silva. 1 foto: cópia fotográfica de gelatina e prata, p&b; 9,2 x 14,2cm em folha: 21,7 x 14,5cm. Acervo: Biblioteca Nacional. No detalhe: “A arte é a natureza vista através de um temperamento (Zola)”.



Figura 2: Pedro Alexandrino Borges: *A copa*, 1897. Óleo sobre tela, 178,7x213,8 cm. Rio de Janeiro, MNBA. In: O MUSEU Nacional de Belas Artes. São Paulo: Banco Safra, 1985.

Figura 3: Pedro Alexandrino Borges: *Ostras e cobres*, 1899. Óleo sobre tela, 78x107 cm. São Paulo, Pinacoteca do Estado. Fotografia de Isabella Matheus.





Figura 4: Antoine Vollon: *Natureza-morta com queijo*, 1870 c. Óleo sobre tela, 84,8x89,9 cm. Nova Iorque, Metropolitan Museum of Art. Disponível em: <https://www.metmuseum.org>.



Figura 5: Auguste Petit: *Cajus*. Óleo sobre tela, 64x53 cm. São Paulo: Pinacoteca do Estado. Fotografia do usuário ARTEexplorer, disponível em: <https://www.flickr.com>.

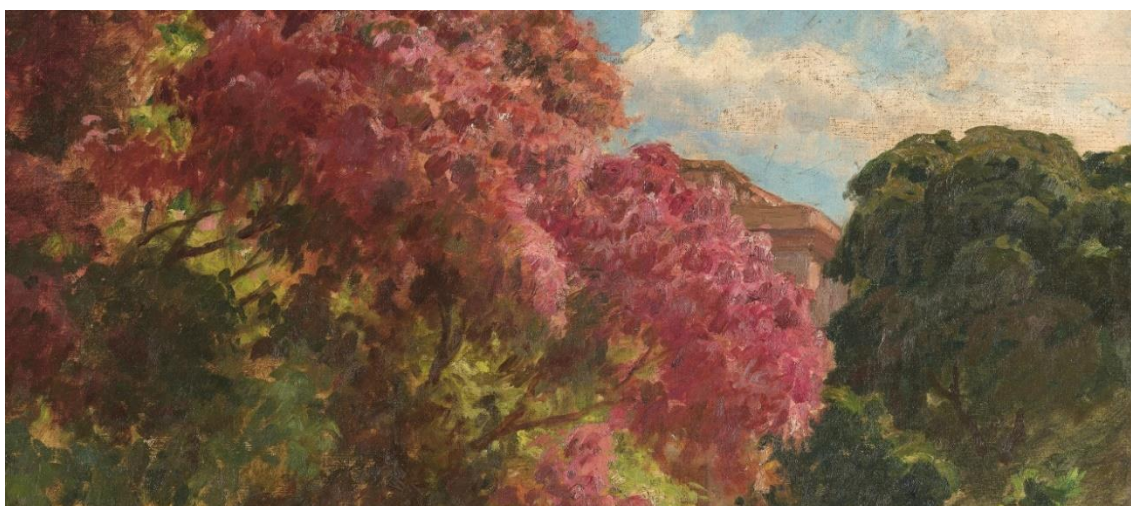


Figura 6: João Baptista da Costa: *Sapucaieiras engalanadas*, 1922. Óleo sobre tela, 98x146 cm. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes. Disponível em: <https://www.google.com/culturalinstitute/beta>.

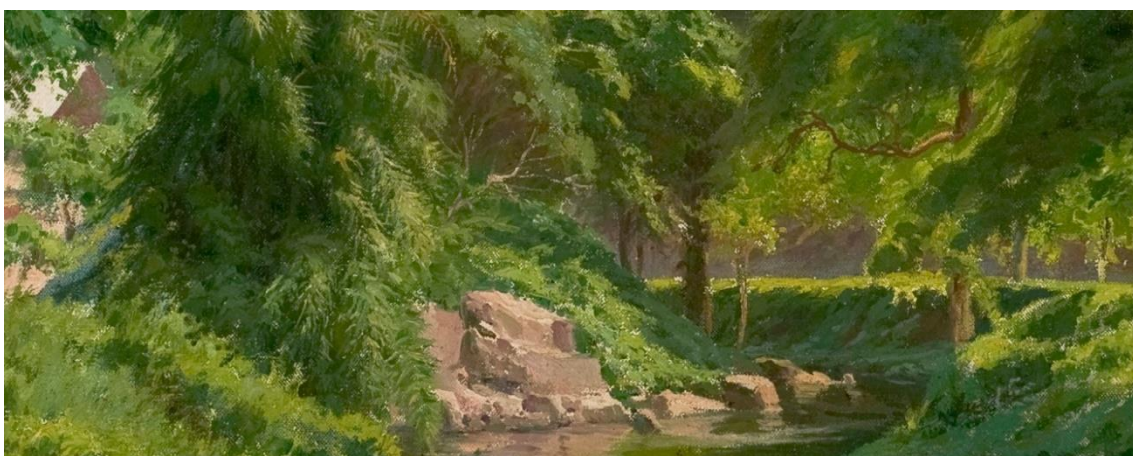
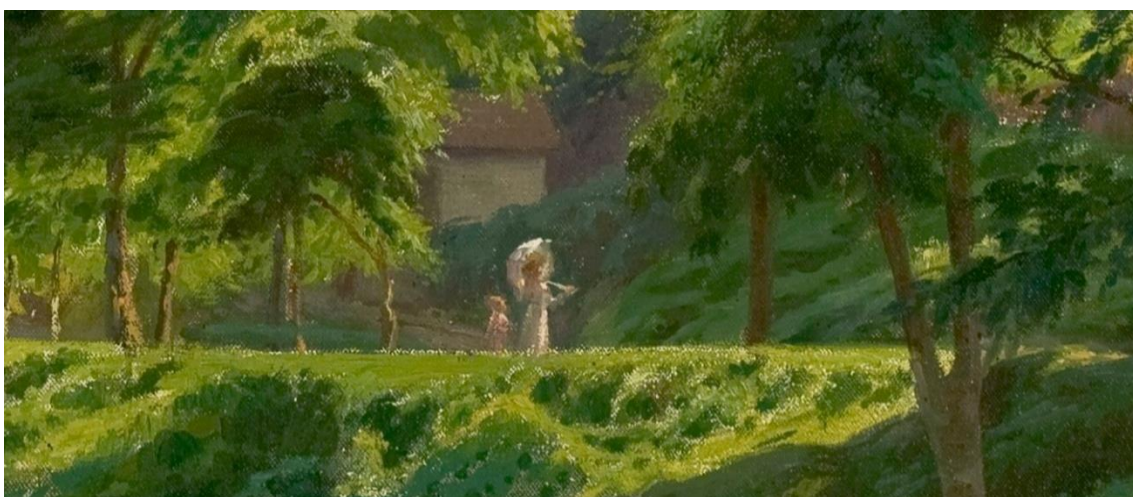


Figura 7: João Baptista da Costa: *Paisagem de Petrópolis*. Óleo sobre tela, 66,5x40,5 cm. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. Fotografia de João Musa.

Figura 8: Georg Grimm: *Vista do Morro do Cavalão, Niterói, RJ*, 1884. Óleo sobre tela, 110x84 cm. Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes. Disponível em: <http://virusdaarte.net>.

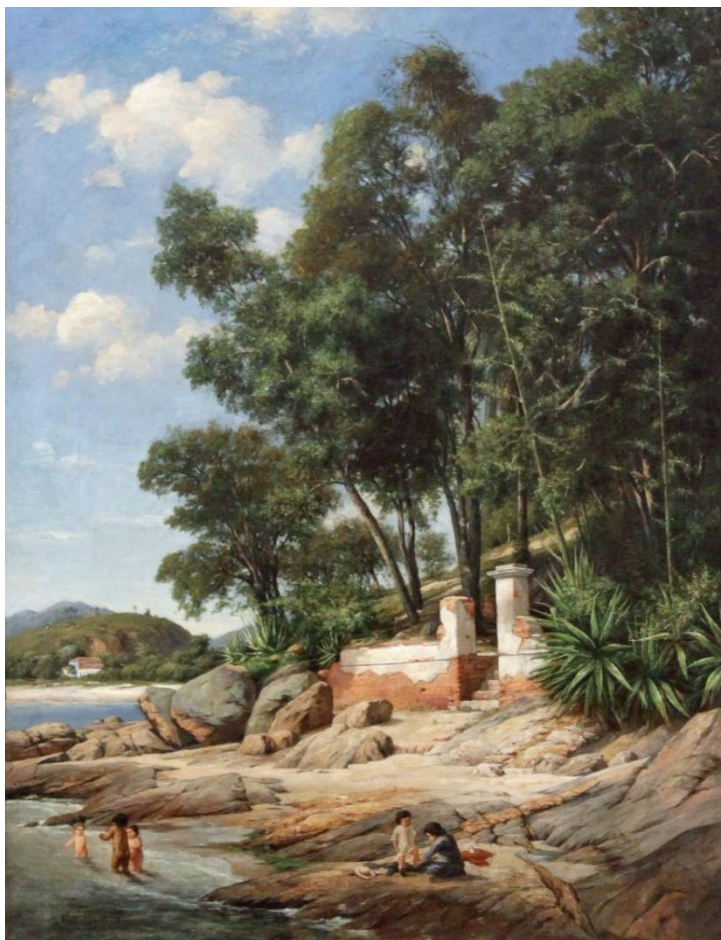


Figura 9: Théodore Rousseau: *Groupe de chênes, Apremont*, 1850-52. Óleo sobre tela, 64x100 cm. Paris: Museu do Louvre. Fotografia do usuário Sailko, disponível em: <https://commons.wikimedia.org>.





Figura 10: Antonio Diogo da Silva Parreiras: *Anchieta*, 1928. Óleo sobre tela, 130x196 cm. Niterói, Museu Antonio Parreiras. Disponível em: <http://www.museusdoestado.rj.gov.br>.

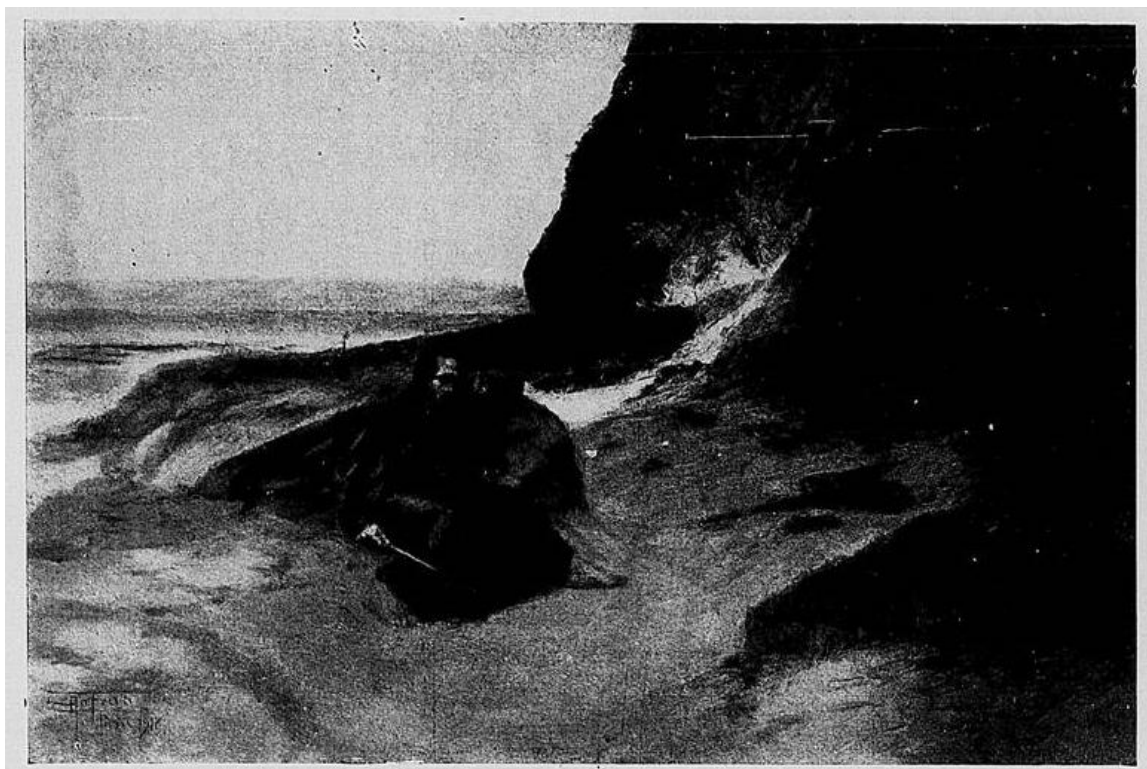


Figura 11: Anchieta escrevendo o poema da virgem - Quadro de Antonio Parreiras. In: *Revista Ilustração Brasileira*, Rio de Janeiro, ano II, nº12, agosto de 1921.

Figura 12: Antonio Diogo da Silva Parreiras: *Terra Natal, Manhã*, 1923. Óleo sobre tela, 103x163,5 cm. Niterói, Museu Antonio Parreiras. Fotografia de Vicente de Mello.

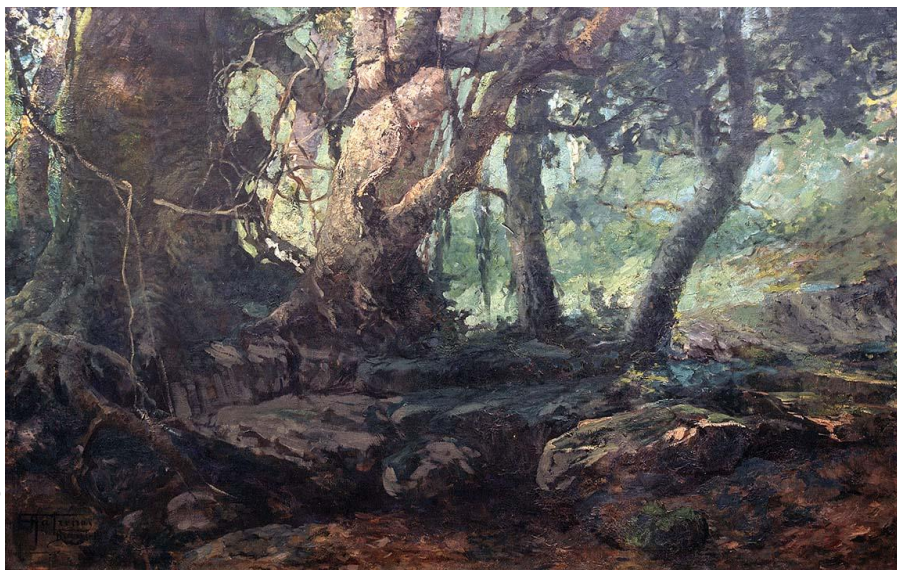


Figura 13: Antonio Diogo da Silva Parreiras: *Terra Natal, Meio-dia*, 1923. Óleo sobre tela, 103x165 cm. Niterói, Museu Antonio Parreiras. Fotografia de Vicente de Mello.

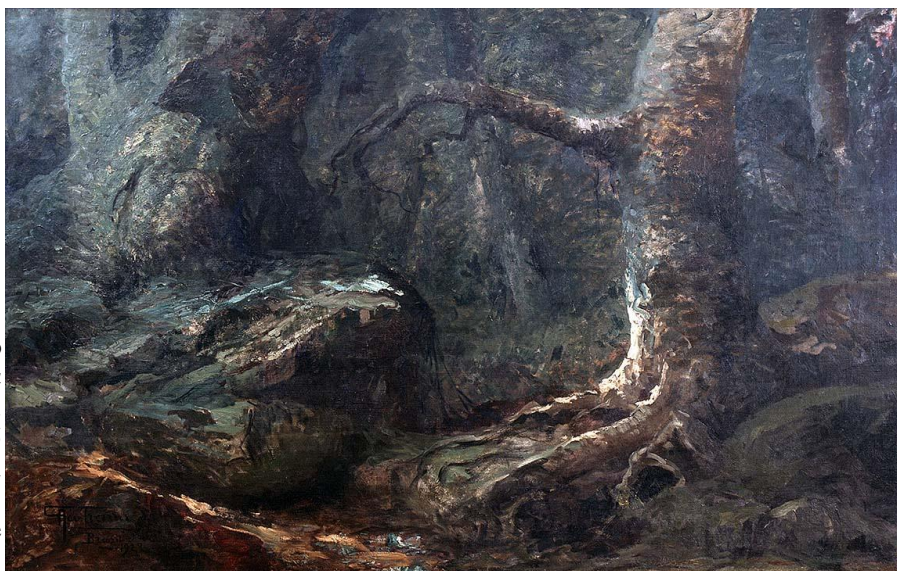


Figura 14: Antonio Diogo da Silva Parreiras: *Terra Natal, Entardecer*, 1923. Óleo sobre tela, 103,5x164,5 cm. Niterói, Museu Antonio Parreiras. Fotografia de Vicente de Mello.





Figura 15: Charles-François Daubigny: *Lavandières à la rivière Oise près de Valmondois*, 1865. Óleo sobre madeira, 24x46 cm. Washington, National Gallery of Art. Disponível em: <https://www.nga.gov>.



Figura 16: Leopoldo Gotuzzo: *Nossa chácara, Pelotas*, 1919. Óleo sobre papelão, 10x15,5 cm. Pelotas, Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo. Fotografia de Daniel Moura. Disponível em: <https://wp.ufpel.edu.br/malg>.

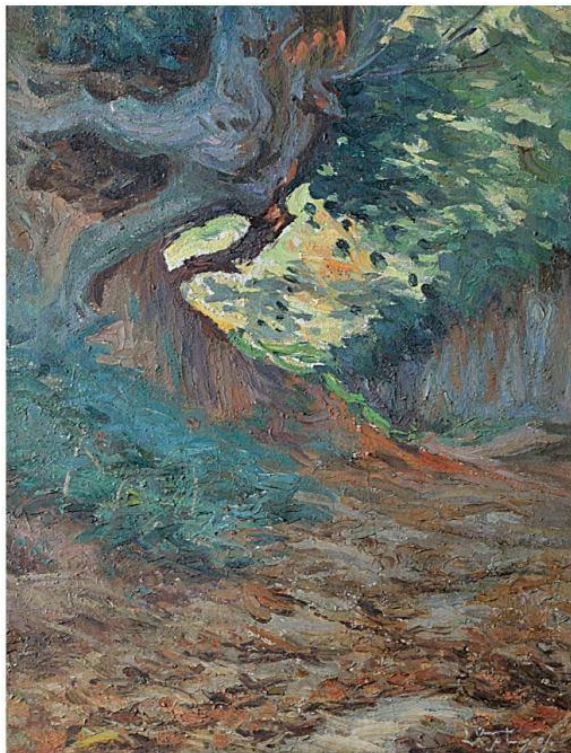


Figura 17: Leopoldo Gotuzzo: *Luta pela vida, Quimperlé, Bretanha*, 1916. Óleo sobre tela, 65x50 cm. Pelotas, Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo. Fotografia de Daniel Moura. Disponível em: <https://wp.ufpel.edu.br/malg>.

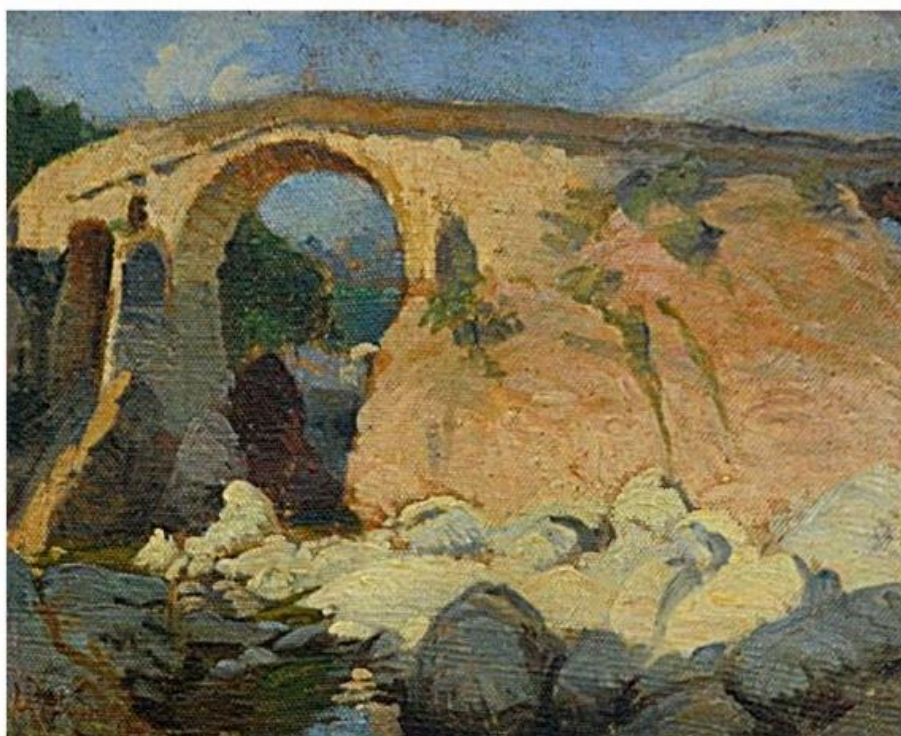


Figura 18: Leopoldo Gotuzzo: *Detalhe da ponte, Amélie-les-Bains*, 1918. Óleo sobre tela, 22x27,5 cm. Pelotas, Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo. Fotografia de Daniel Moura. Disponível em: <https://wp.ufpel.edu.br/malg>.

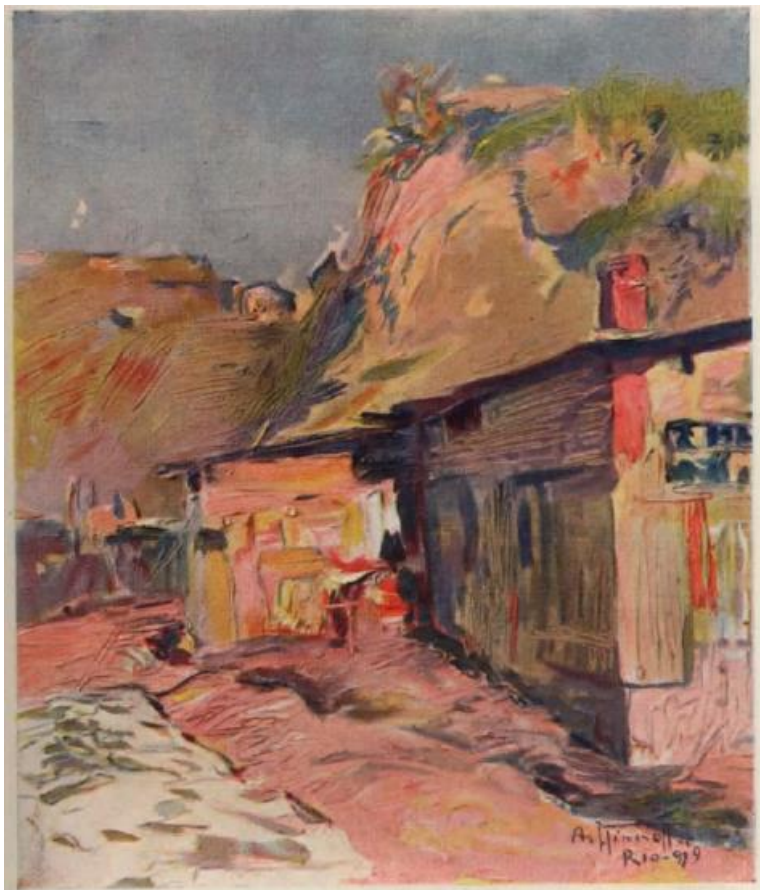


Figura 19: "Mancha", de Arthur Timotheo da Costa. In: MATTOS, Adalberto. A pintura no Brasil. *RIB*, Rio de Janeiro, ano III, nº28, dezembro de 1922.



Figura 20: Arthur Timotheo da Costa: *Morro da favela*, 1919. Óleo sobre tela. Coleção Particular. Fotografia de Caroline Alves.

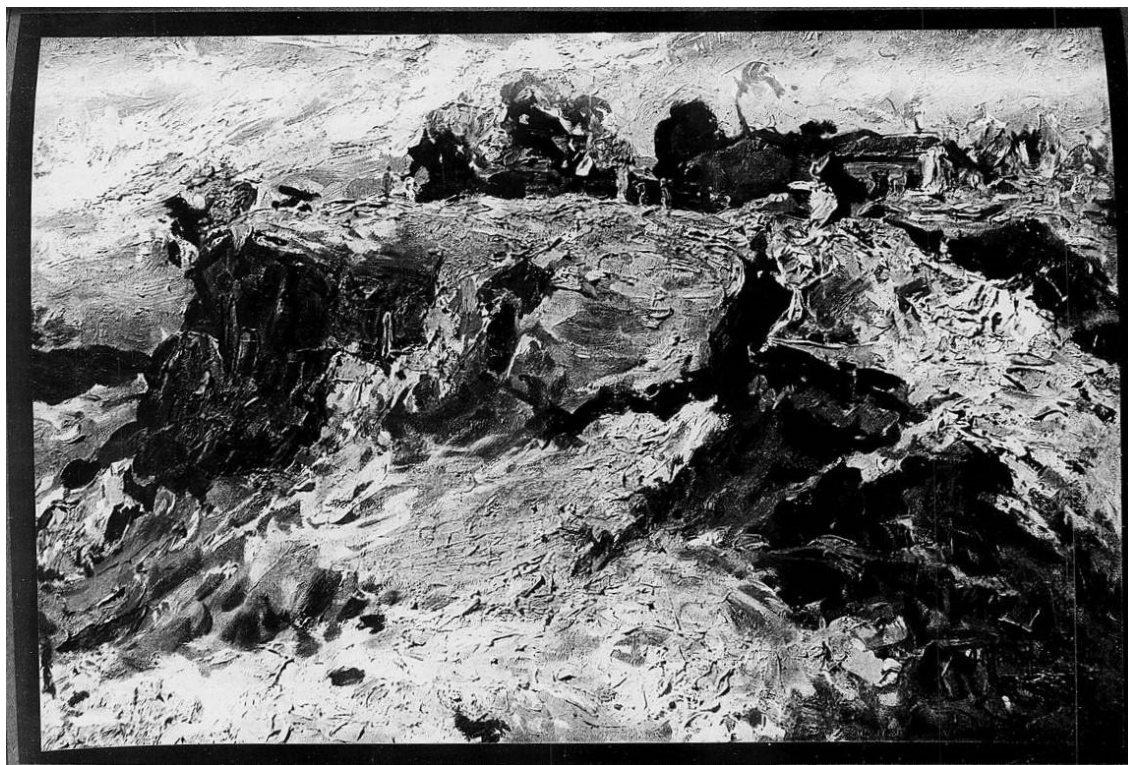


Figura 21: Sol - Arthur Timotheo. In: *RIB*, Rio de Janeiro, ano IV, nº34, junho de 1923.



Figura 22: Arthur Timotheo da Costa: *Sol*, 1920. Coleção particular. In: ACQUARONE, Francisco; VIEIRA, Adão de Queiroz. *Primores da pintura no Brasil*. Rio de Janeiro: 1942.



Figura 23: Arthur Timotheo da Costa: *Morro de Santo Antonio*, 1920. Óleo sobre tela, 35x52 cm. Coleção Particular. In: AMANCIO, Kleber Antonio de Oliveira. *Reflexões sobre a pintura de Arthur Timotheo da Costa*. São Paulo: USP, 2015 (Tese de Doutorado).

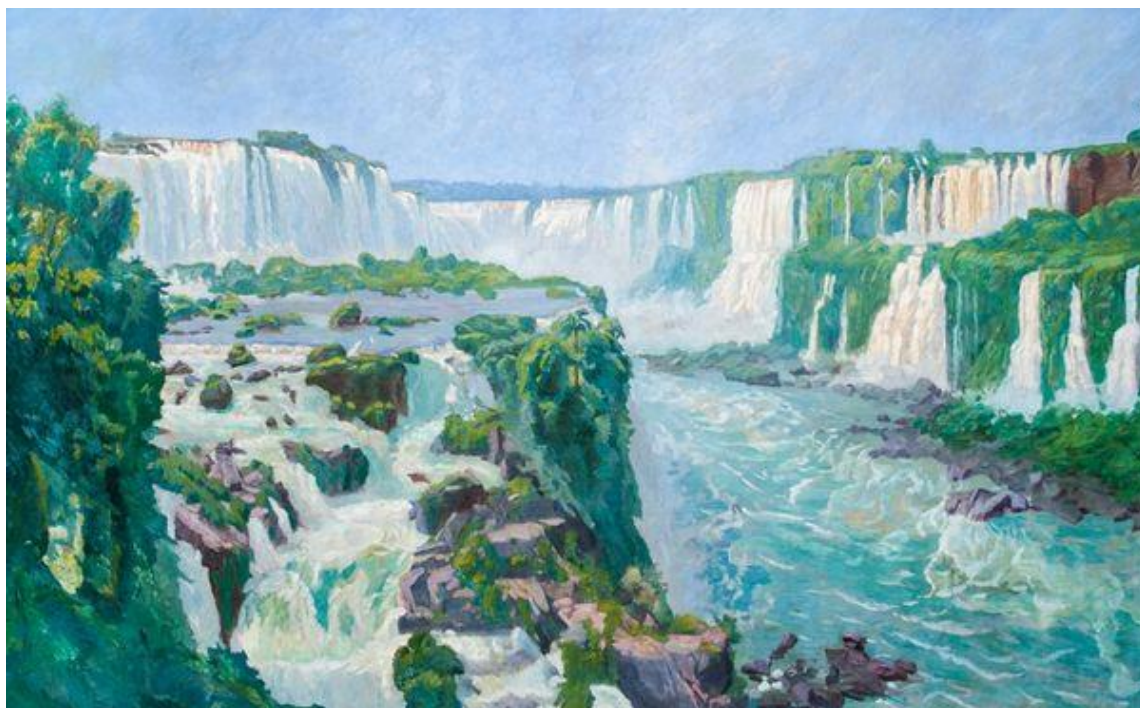


Figura 24: Frederico Lange de Morretes: *Cataratas do Iguaçu*, 1920. Óleo sobre tela, 143x224 cm. Curitiba, Clube Curitibano. Disponível em: www.clubecuritibano.com.br.

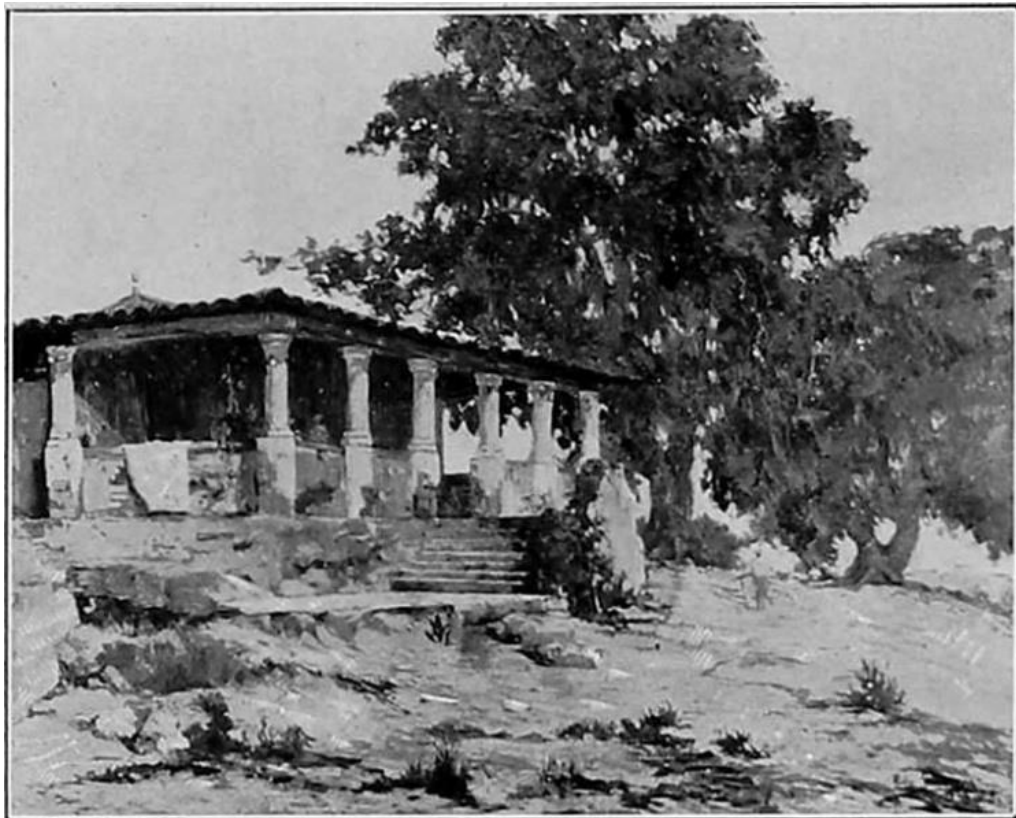


Figura 25: "Solar Avoengo", de Edgard Parreiras. In: CREMONA, Ercole. O Salão do Centenário. *RIB*, Rio de Janeiro, ano III, nº29, janeiro de 1923.

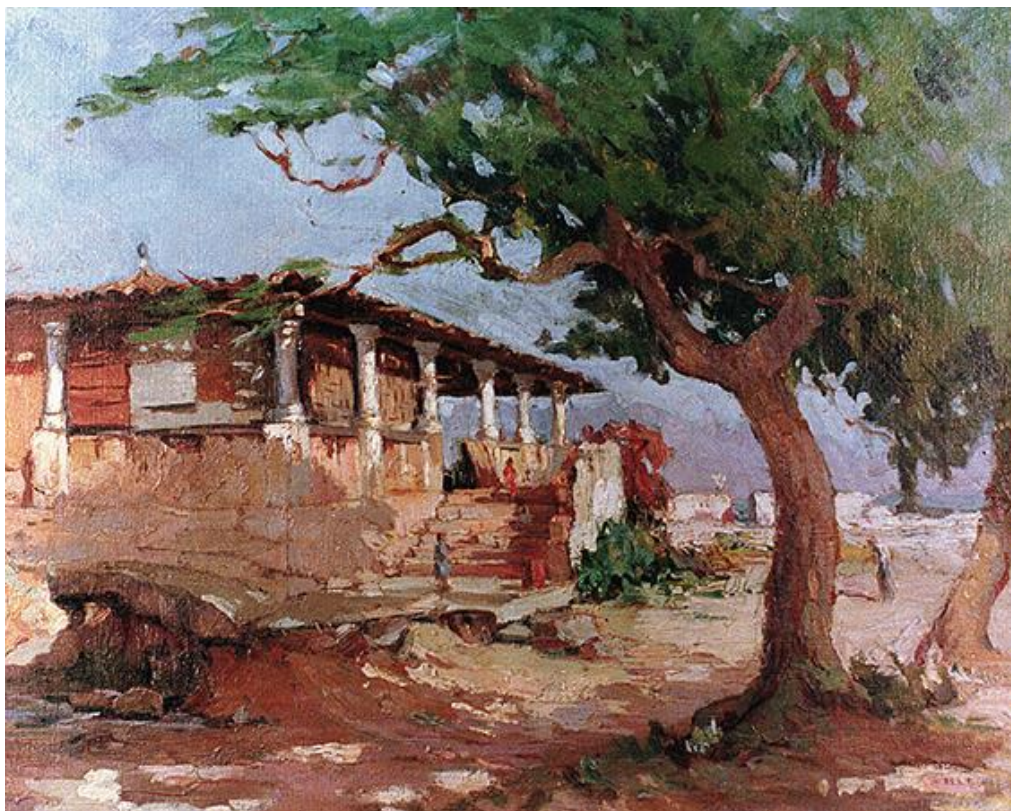


Figura 26: Edgard Parreiras: *Solar Avoengo*, 1922. Óleo sobre tela, 41,5x52,7 cm. São Paulo, Acervo Banco Itaú.

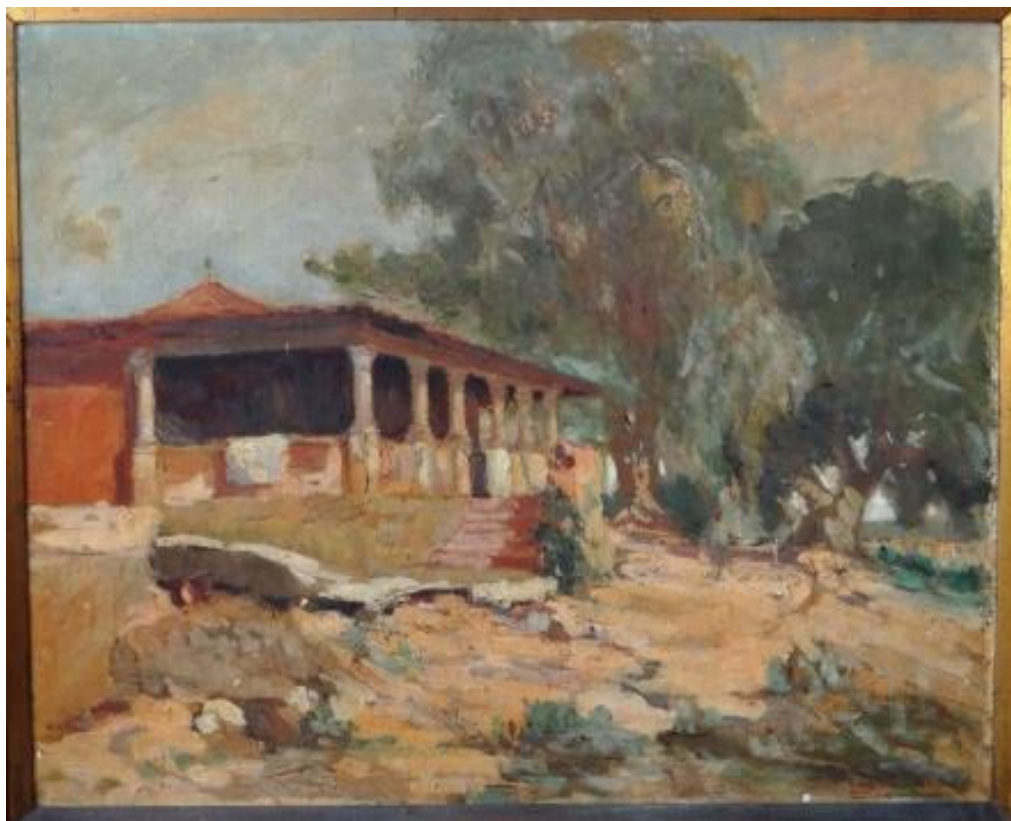


Figura 27: Edgard Parreiras (atribuído): *Solar Avoengo (estudo)*. Óleo sobre tela, 49x60 cm. Disponível em: <http://www.onzedinheiros.lel.br>.



Figura 28: Edgard Parreiras:
Ladeira do Castelo, 1922.
Óleo sobre madeira, 36x44
cm. Rio de Janeiro, Museu
Histórico Nacional. Fotografia
de Jonas de Carvalho.

Figura 29: António Carvalho da Silva Porto:
Portão vermelho, 1890 c. Rio de Janeiro,
Museu Nacional de Belas Artes. In:
CHRISTO, Maraliz et al. *Coleções em
diálogo: Museu Mariano Procópio e
Pinacoteca de São Paulo*. São Paulo:
Pinacoteca do Estado, 2014.

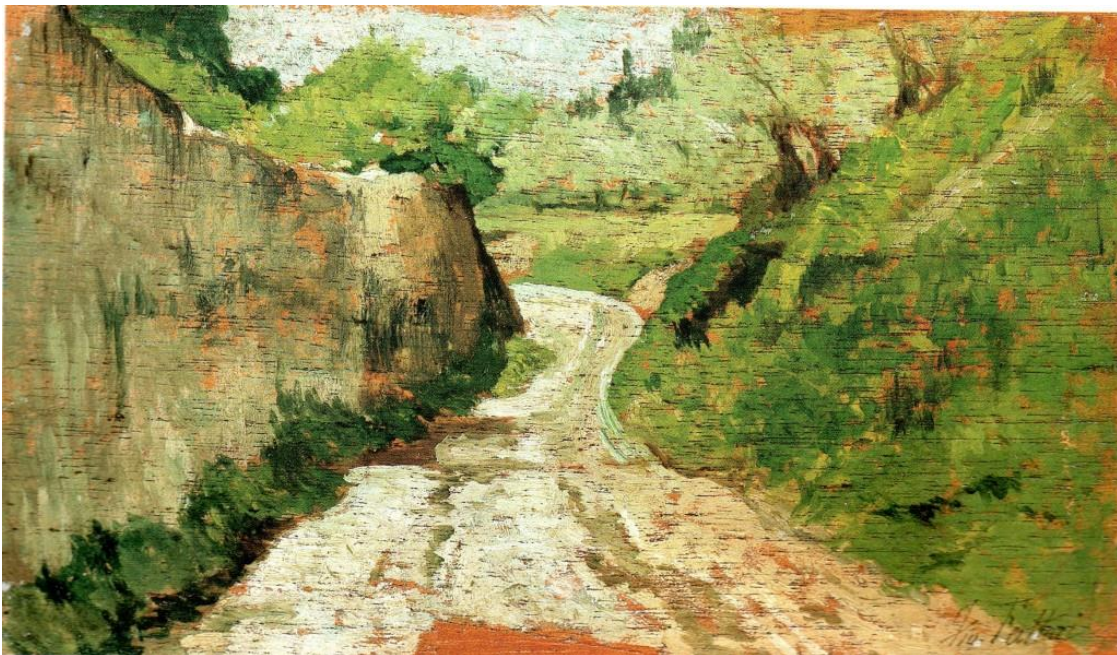
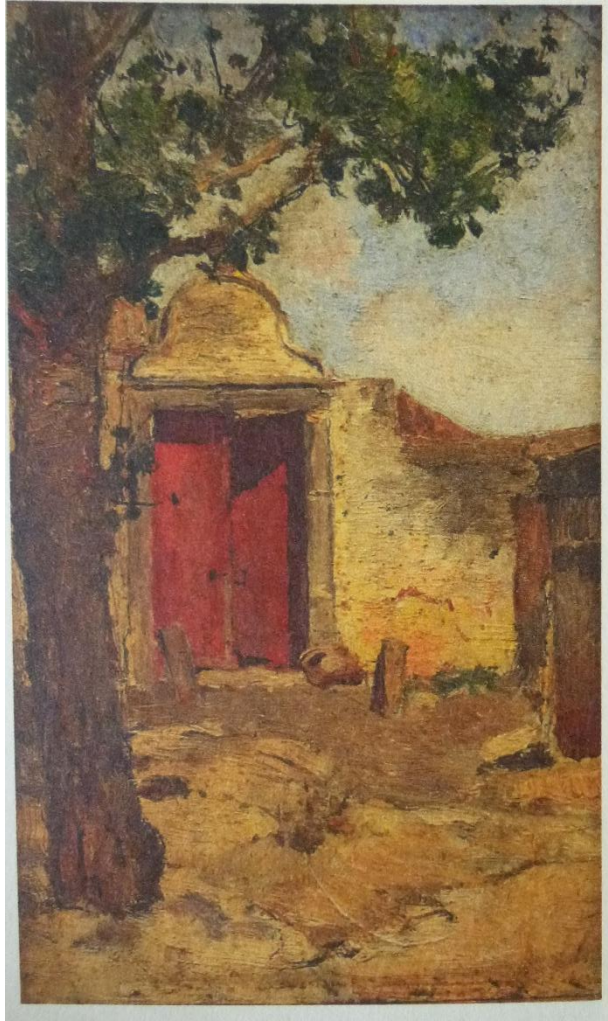


Figura 30: Giovanni Fattori: *Strada solitaria*. Óleo sobre madeira, 12x20 cm. Florença, coleção particular. Disponível em: <http://www.theprofessionalcompetence.it>.



Figura 31: Henri-Jean Guillaume Martin: *Le Pont à Labastide-du-Vert*. Óleo sobre tela. Cahors, Musée de Cahors Henri Martin. Fotografia de Nelly Blaya. Disponível em: <https://commons.wikimedia.org>.



Figura 32: Eliseu D'Ângelo Visconti: *Baixada de Vila Rica*, 1924. Óleo sobre tela, 73,5x142,4 cm. Niterói, Museu Antonio Parreiras. Fotografia de Caroline Alves.

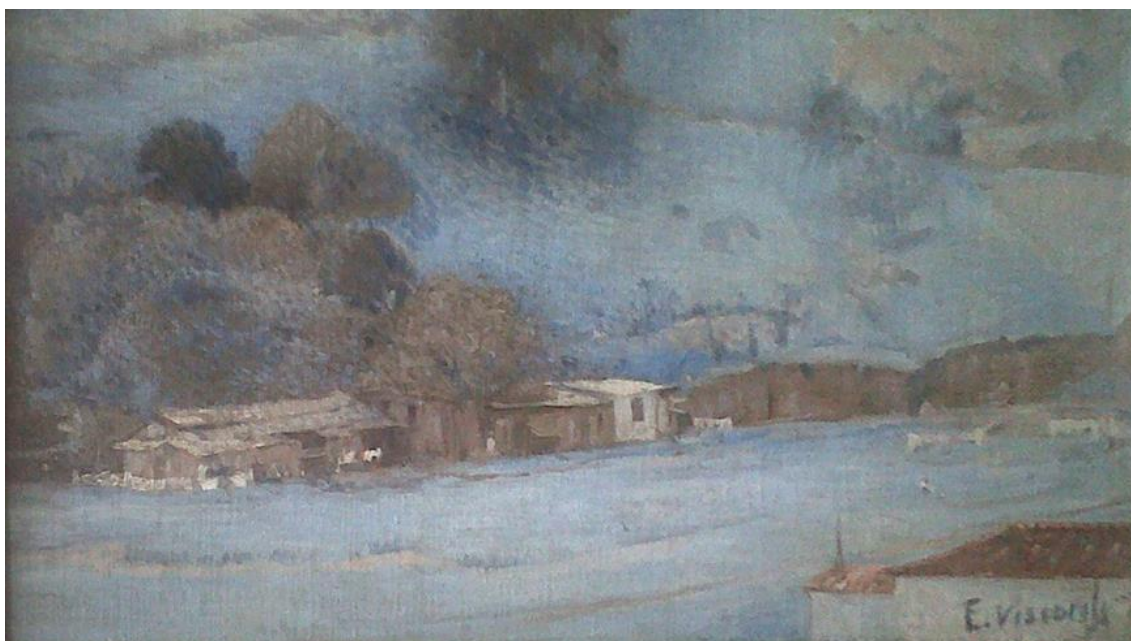


Figura 33: Eliseu D'Ângelo Visconti: *Rua Santa Clara*, 1924 c. Óleo sobre tela, 28x58 cm. Coleção particular. Disponível em: <http://www.eliseuvisconti.com.br>.

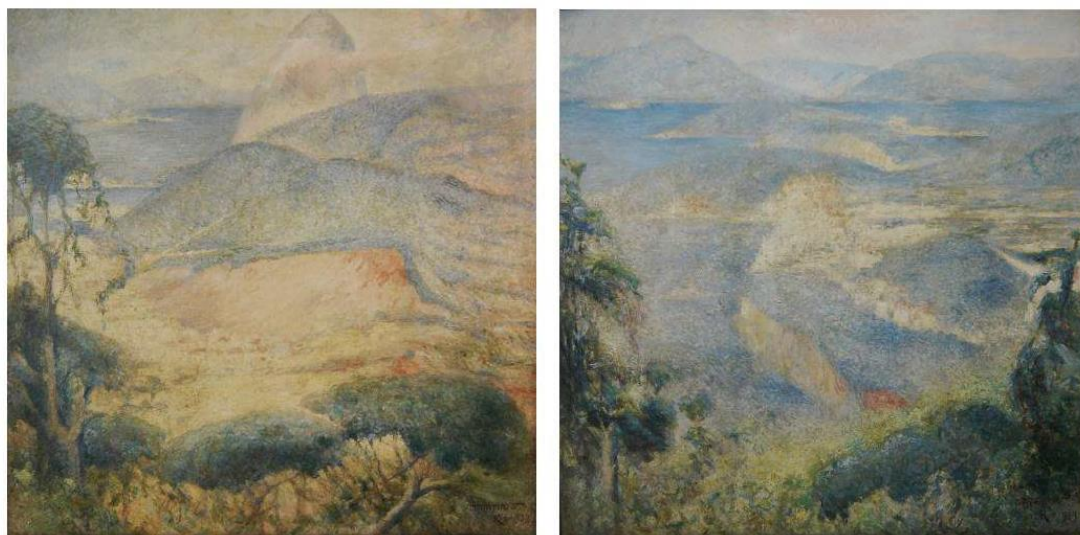


Figura 34: João Timotheo da Costa: *Duas vistas do Rio de Janeiro*, 1923. Óleo sobre tela. Rio de Janeiro, Palácio Pedro Ernesto. In: VALLE, Arthur. *A pintura da Escola Nacional de Belas Artes na 1ª República (1890-1930): da formação do artista aos seus modos estilísticos*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2007 (Tese de Doutorado).

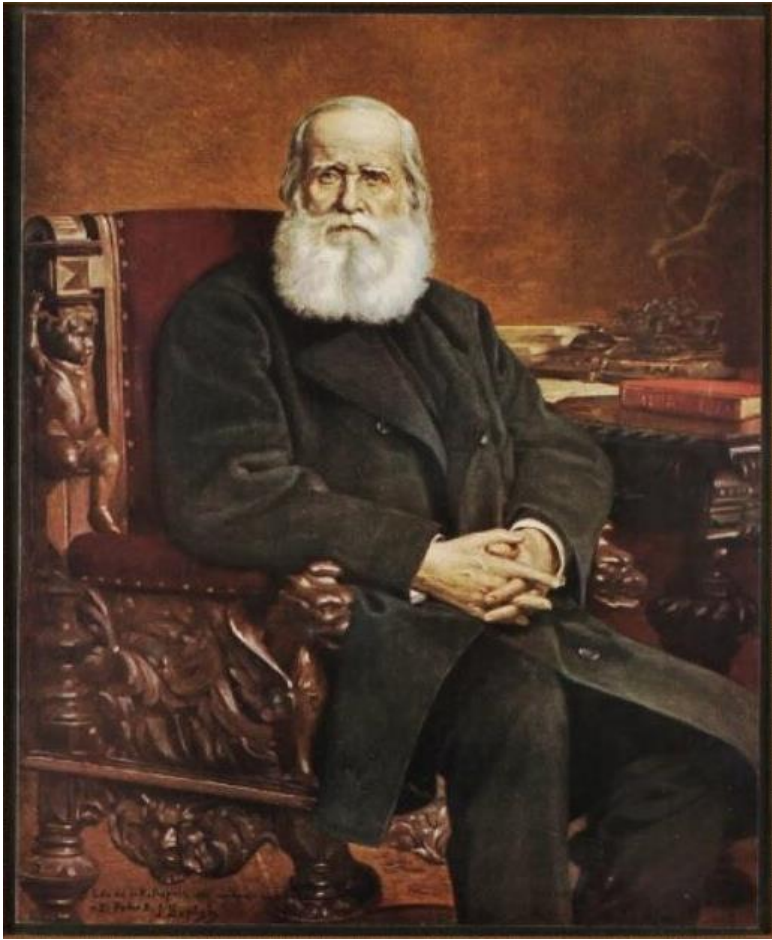


Figura 35: João Baptista da Costa: *Pedro II*, 1922. Óleo sobre tela, 150x120 cm. Petrópolis, Teatro Municipal de Petrópolis. Disponível em: <https://www.pinterest.co.uk/pin/634092822508163100/>



Figura 36: D. PEDRO II: *ex-Imperador do Brasil*. Fotografia p&b, 1890 c. Petrópolis, Museu Imperial de Petrópolis (nºIII-1-8-Nº 4d2).

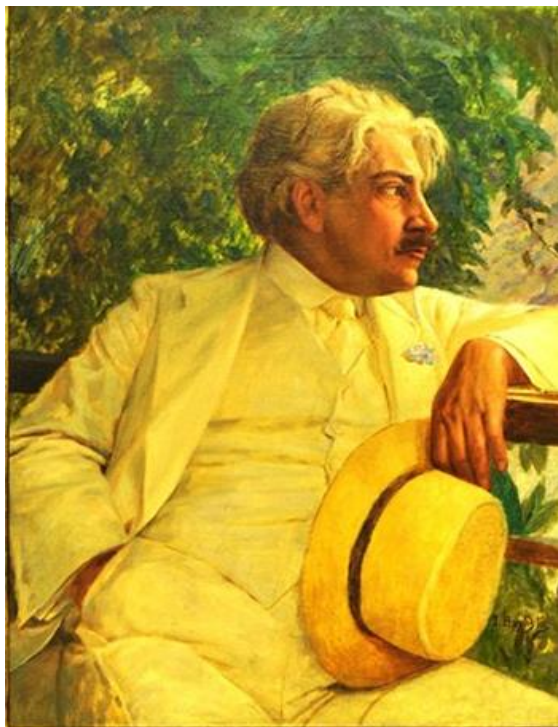


Figura 37: João Baptista da Costa: *Retrato de Oswaldo Cruz*, 1917. Óleo s/ tela, 60x45 cm. Rio de Janeiro, Fundação Oswaldo Cruz. Disponível em: <http://www.museudavida.fiocruz.br>.



Figura 38: *Oswaldo Cruz em Petrópolis*. Fotografia p&b, 24x17 cm. Rio de Janeiro, Fundação Oswaldo Cruz. Disponível em: <http://arch.coc.fiocruz.br>.



Figura 39: *Sylvia Meyer - Retrato da senhorinha Léa Pederneiras*. In: MATTOS, Adalberto. Bellas Artes: Exposição Sylvia Meyer. *O Malho*, Rio de Janeiro, ano XXII, nº1099, 06 de outubro de 1923.



Figura 40: *Retrato de Ronald de Carvalho - Sanguínea de António Carneiro*. In: MATTOS, Adalberto. *Artistas portugueses no Rio de Janeiro. RIB*, Rio de Janeiro, ano VI, n°60, agosto de 1925.



Figura 41: Eugène Carrière: *Autorretrato*, 1893 c. Óleo s/ tela, 41,3x32,7 cm. Nova Iorque, Metropolitan Museum of Art. Disponível em: <https://www.metmuseum.org>.

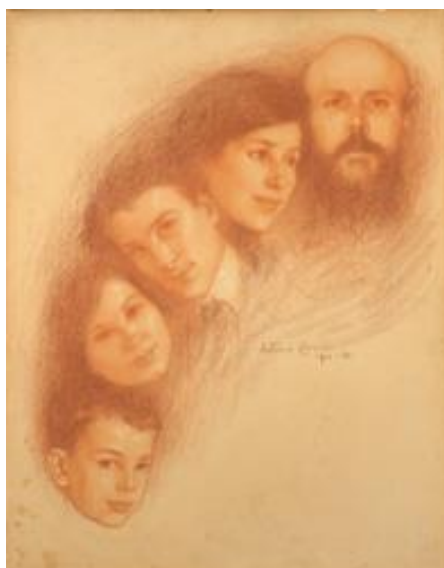


Figura 42: António Carneiro: *Cinco retratos*, 1911. Sanguínea s/ papel, 59x46 cm. Porto, Casa-Oficina António Carneiro. Disponível em: <http://cct.portodigital.pt>.

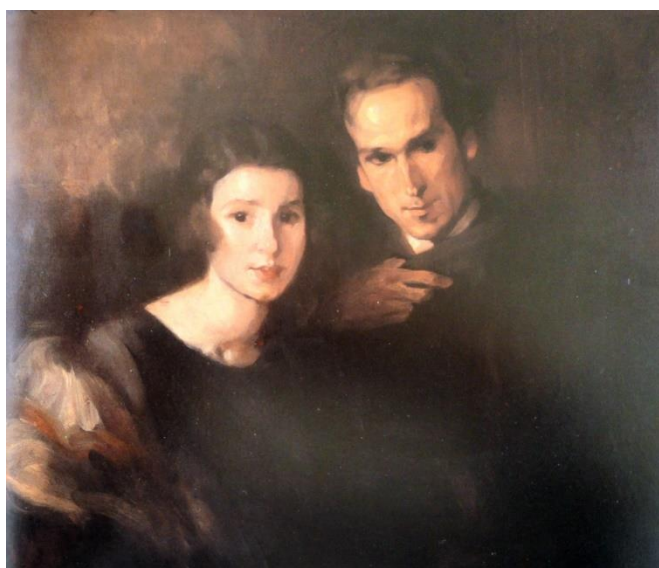


Figura 43: António Carneiro: *Retrato de Cláudio e Maria*, 1922. Óleo s/ tela. Disponível em: <https://www.wikiart.org>.



Figura 44: Edgard Maxence: *Meditação*. Óleo s/ tela, 62,8x43 cm. Rio de Janeiro, MNBA. Fotografia: MNBA.

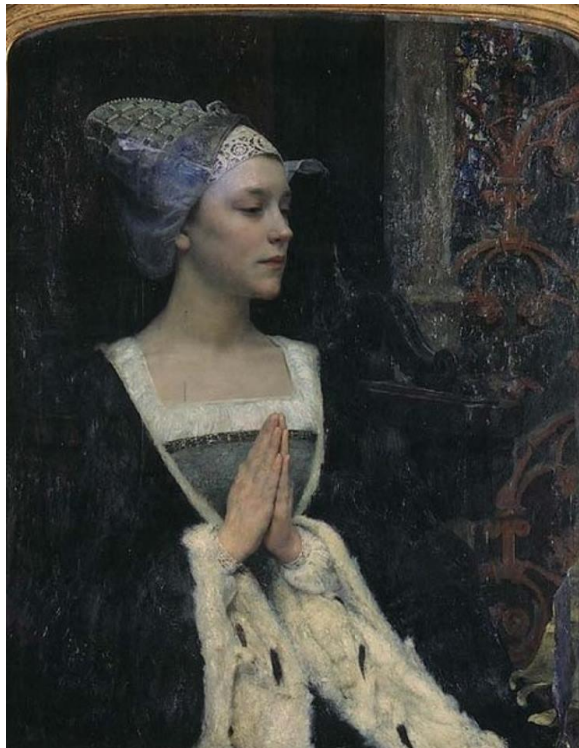


Figura 45: Edgard Maxence: *Sérénité*, depois de 1912. Óleo s/ madeira, 92x73 cm. Poitiers, Musée Sainte-Croix. Disponível em: <http://asclejr.blogspot.com.br>.



Figura 46: Edgard Maxence: *Le Livre de Paix*, 1913. Óleo s/ madeira, 160,3x104,7 cm. Sidney, Art Gallery of New South Wales. Disponível em: <https://www.artgallery.nsw.gov.au>.

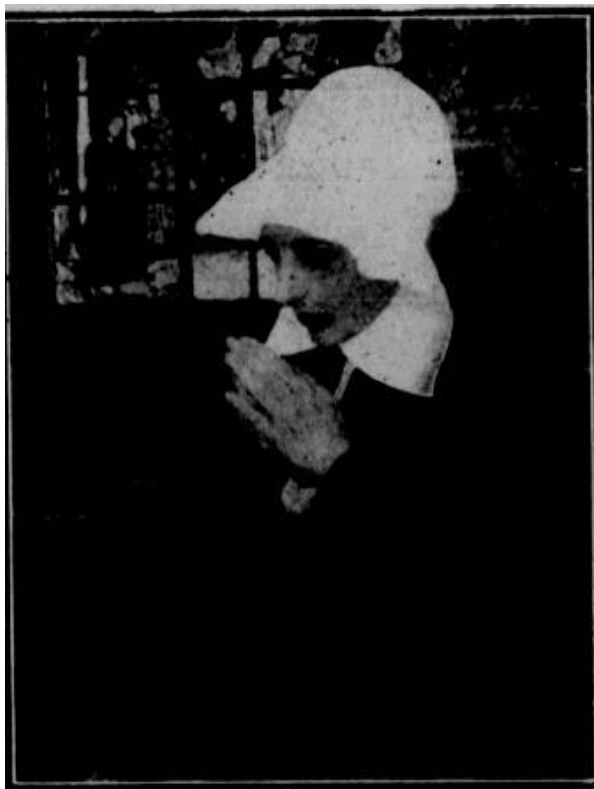


Figura 47: "Le Vitrail", E. MAXENCE. In: MATTOS, Adalberto. *Bellas Artes: Exposição de arte francesa. Para Todos*, Rio de Janeiro, ano VIII, nº360, 16 de janeiro de 1926.



Figura 48: Giulio Aristide Sartorio:
Madonna degli Angeli, 1895. Óleo s/
tela, 124x124 cm. Disponível em:
<https://br.pinterest.com>.



Figura 49: Sandro Botticelli e
oficina: *Madonna col sei angeli*,
1500 c. Têmpera e óleo s/ tela,
143 cm. Florença, Galleria
Corsini. Disponível em:
<https://www.aucklandartgallery.com>.



Figura 50: Giulio Aristide Sartorio: *Diana di Efeso e gli schiavi* (díptico), 1890-1899. Óleo s/ tela, 305x421 cm (cada). Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna. Fotografia: Arthur Valle.



Figura 51: Giulio Aristide Sartorio: *Le Gorgone e gli eroi* (díptico), 1895-1899. Óleo s/ tela, 305x421 cm (cada). Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna. In: PITTA, Fernanda. Pintores Italianos em São Paulo - O caso da Culla Tragica de Giuseppe Amisani. 19&20, Rio de Janeiro, v.III, nº2, abril de 2008. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net>.



Figura 52: Eliseu Visconti: *Vitória de Samotrácia*, 1919. Óleo s/ tela, 181x118 cm. Rio de Janeiro, MNBA. Disponível em: <http://eliseuvisconti.com.br>.



Figura 53: Eliseu Visconti: *Recompensa de São Sebastião*, 1898. Óleo s/ tela, 218,8x133,9 cm. Rio de Janeiro, MNBA. Fotografia: João Brancato

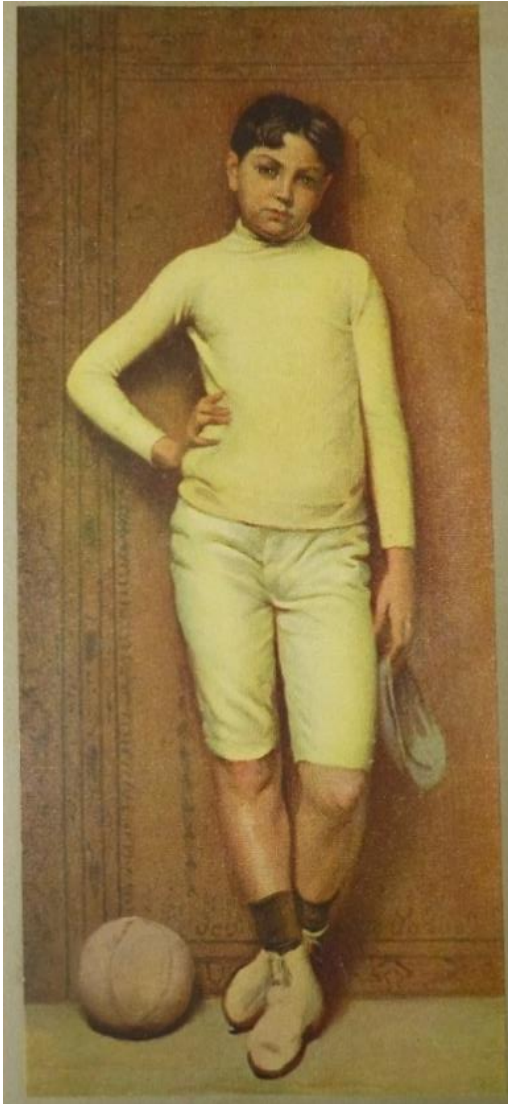


Figura 54: Rodolpho Chambelland: *Atilio*. Óleo s/ tela, 130x70 cm. In: ACQUARONE, Francisco; VIEIRA, Adão de Queiroz. *Primores da pintura no Brasil*. Rio de Janeiro: 1942.



Figura 55: Belmiro de Almeida: *Dame à la rose*, 1905. Óleo s/ tela, 196 cm x 96 cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro. In: VIEIRA, Samuel Mendes. *À flor da pele: Amuada de Belmiro de Almeida e a pintura na segunda metade do século XIX*. Juiz de Fora: UFJF, 2014, p.53 (Dissertação de Mestrado).



Figura 56: Giacomo Grosso: *Giovane donna in un interno*. Óleo s/ tela, 203x119 cm. Disponível em: <http://www.artnet.com>.



Figura 57: Giovanni Boldini: *La signora in rosa*, 1916. Óleo s/ tela, 163x113 cm. Ferrara: Museo Giovanni Boldini. Disponível em: <http://artemoderna.comune.fe.it>.



Figura 58: Belmiro de Almeida: *Nu de costas*, 1926. Óleo s/ tela. Rio de Janeiro, MNBA. Fotografia: MNBA.



Figura 59: João Zeferino da Costa: *Pompeiana*, 1876. Óleo s/ tela, 219x120 cm. Rio de Janeiro, MNBA. Fotografia: João Brancato.

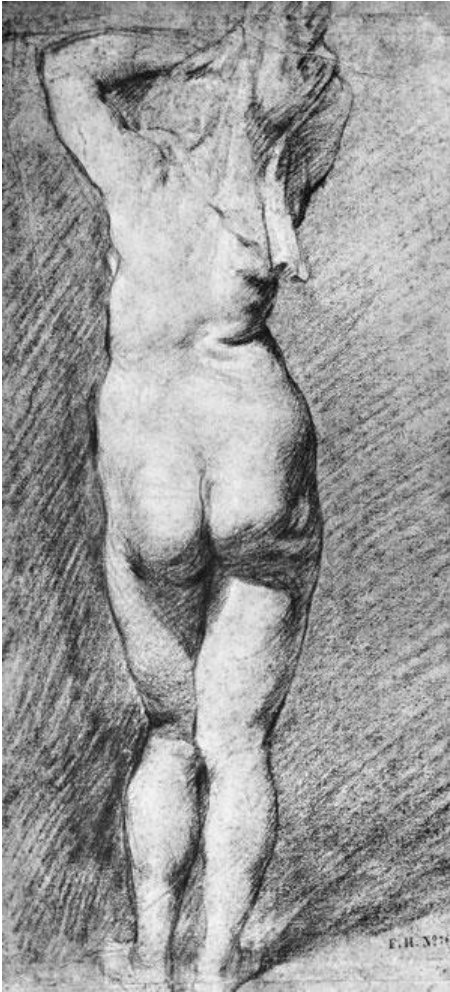


Figura 60: Peter Paul Rubens: *Nu dorsal*. In: CLARK, Kenneth. *O nu: um estudo sobre o ideal da arte*. Lisboa: Pelicano, 1956, p.145.

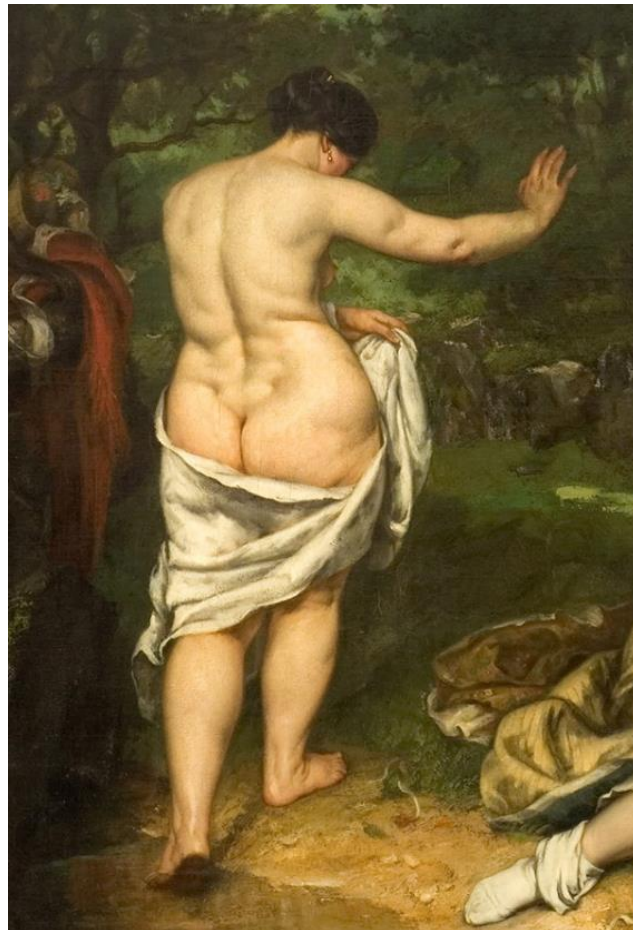


Figura 61: Gustave Courbet: *Les baigneuses* (detalhe), 1853. Óleo s/ tela, 227x193 cm. Montpellier: Musée Fabre. Disponível em: <https://commons.wikimedia.org>.



Figura 62: Lucílio de Albuquerque:
*Retrato de Georgina de
 Albuquerque*, 1920. Óleo s/ tela,
 145x96 cm. Niterói, Museu do Ingá.
 Fotografia: Caroline Alves.

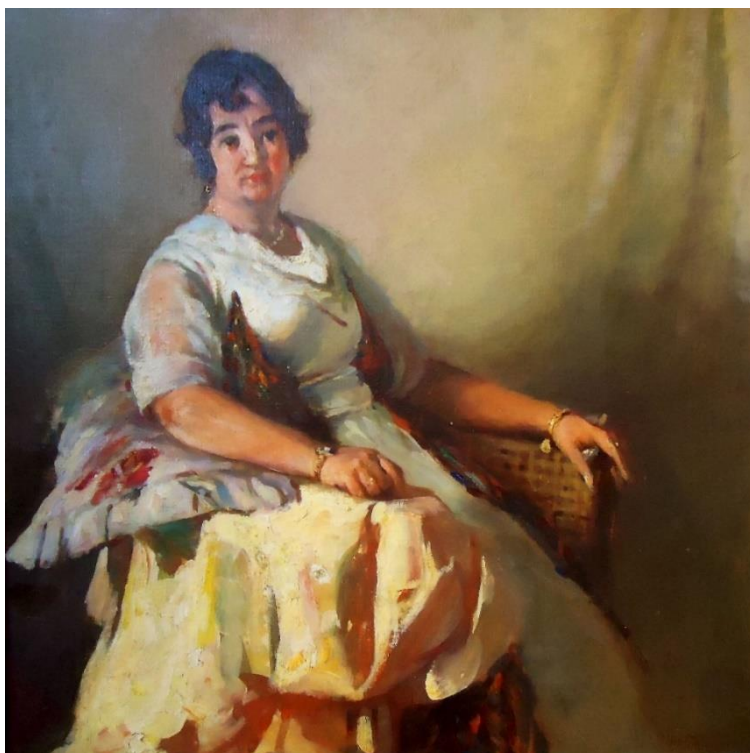


Figura 63: Arthur Timotheo da
 Costa: *Retrato de mme. Avelino
 Mesquita*, 1920 c. Óleo s/ tela,
 41x41 cm. Coleção privada.
 Fotografia: Gedley Belchior
 Braga.



Figura 64: Georgina de Albuquerque: *Raio de sol*, 1920 c. Óleo s/ tela, 98,5x77,5 cm. Rio de Janeiro, MNBA. Fotografia: Caroline Alves.

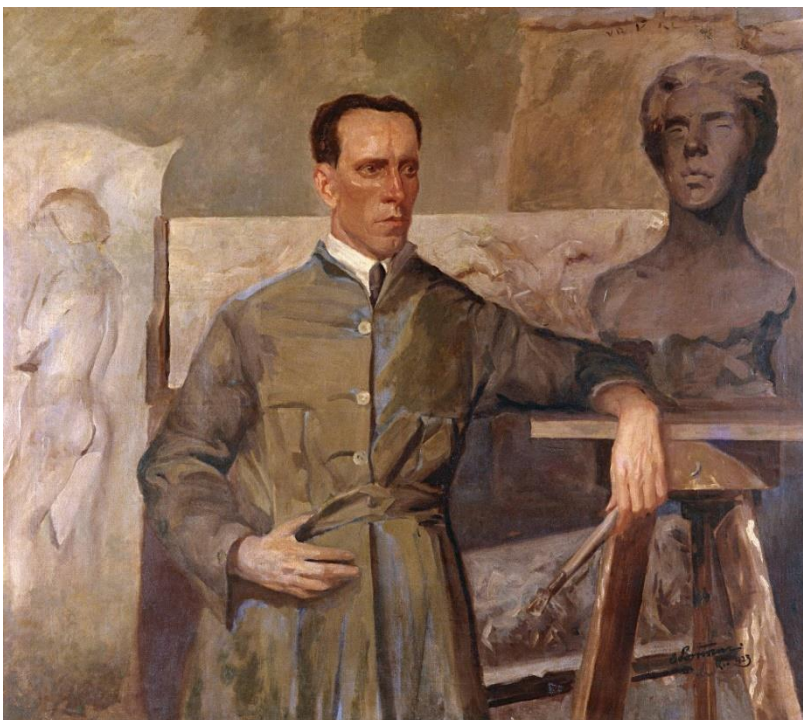


Figura 65: Candido Portinari: *Retrato do escultor Paulo Mazzuchelli*, 1923. Óleo s/ tela, 111x120 cm. Rio de Janeiro, Sociedade Brasileira de Belas Artes. Disponível em: <http://www.portinari.org.br>

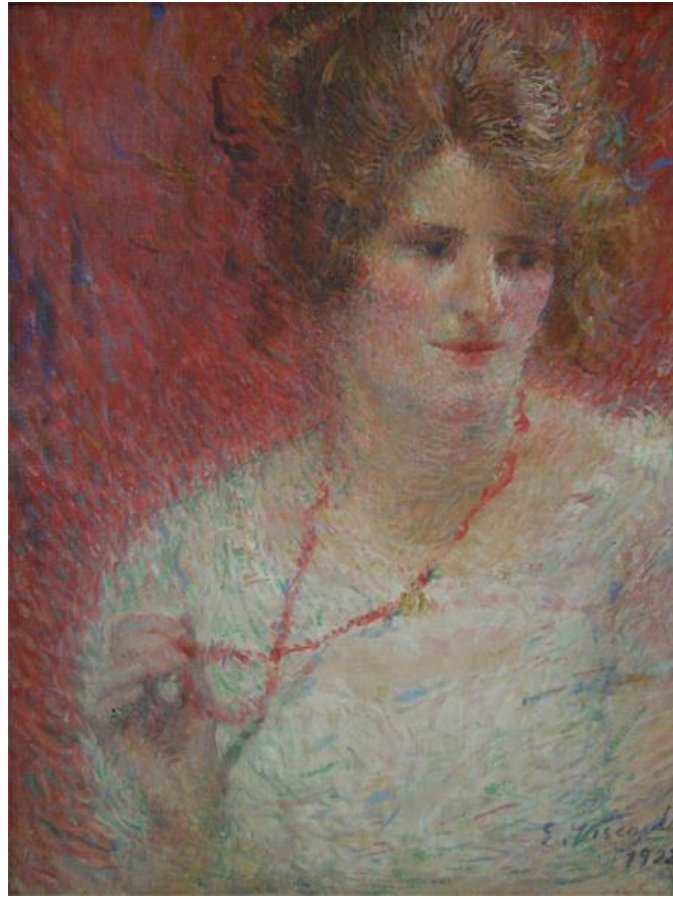


Figura 66: Eliseu Visconti: *O colar*, 1922. Óleo s/ tela, 51x38 cm. Coleção Particular. Disponível em: eliseuvisconti.com.br.

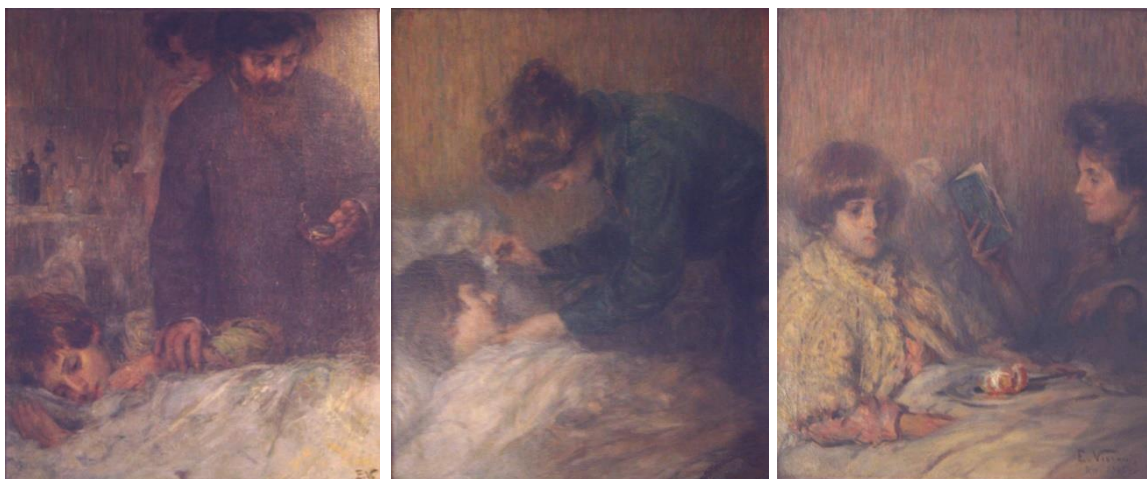


Figura 67: Eliseu Visconti: *O lar (tríptico)*, 1922. Óleo s/ tela, 80x189 cm. Coleção particular. Disponível em: eliseuvisconti.com.br.

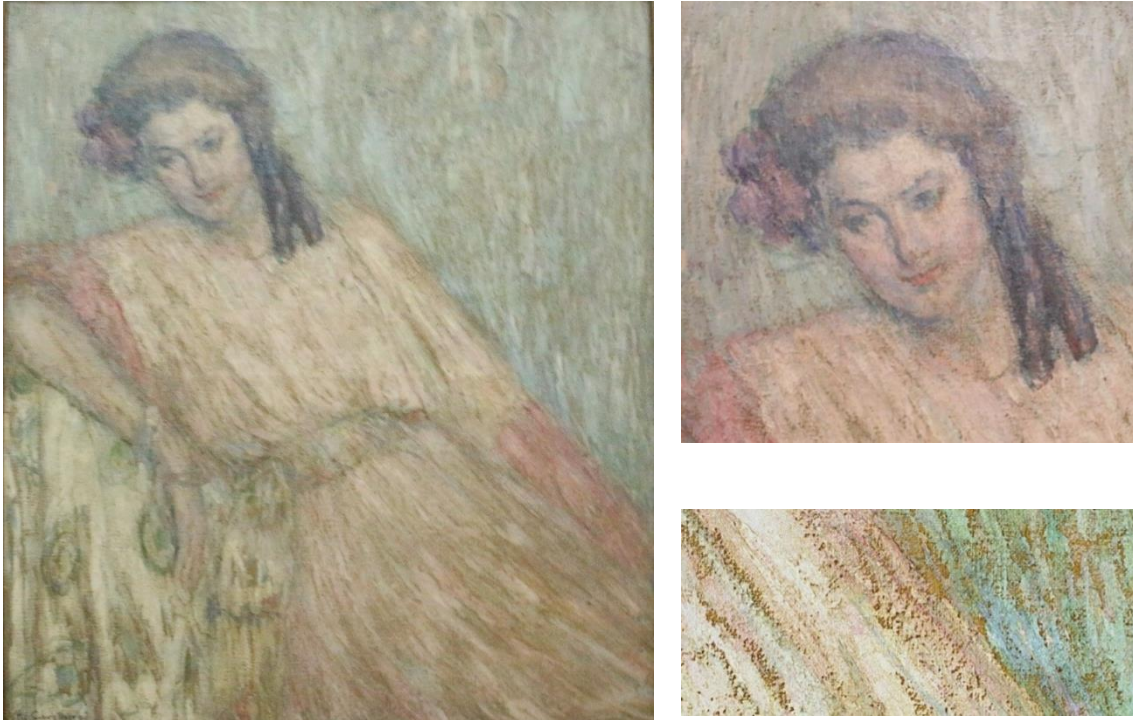


Figura 68: Henrique Cavalleiro: *O vestido rosa*, 1921. Óleo s/ tela, 92x81 cm. Rio de Janeiro, MNBA. Fotografia: Caroline Alves (detalhe menor retirado de: <https://artsandculture.google.com>).



Figura 69: Henrique Cavalleiro: *Sonho místico e Carioca (sugestões decorativas)*, 1926 c. Têmpera s/ tela. In: O Salão de Bellas Artes: pintores e escolas. *A Noite*, Rio de Janeiro, nº5293, 16 de agosto de 1926.

Figura 70: Henrique Cavalleiro: *Mocidade (sugestão decorativa)*, 1926 c. Têmpera s/ tela, 80x90 cm. In: COSTA, Angyone. *A inquietação das abelhas (O que dizem nossos pintores, escultores, arquitetos e gravadores, sobre as artes plásticas no Brasil)*. Rio de Janeiro: Pimenta de Mello & Cia, 1927.



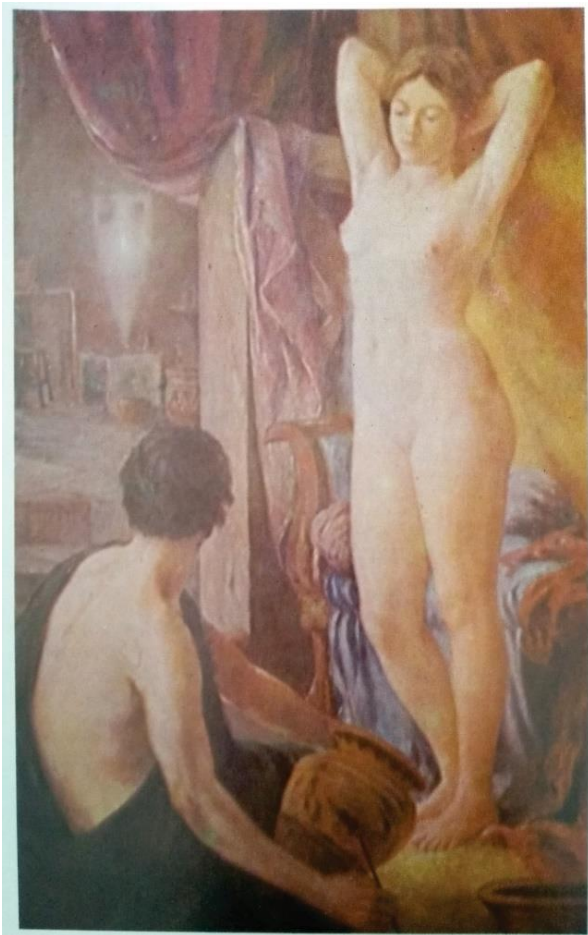


Figura 71: Augusto Bracete: *Ânfora*, 1920 c. Óleo s/ tela. In: MUSEU Nacional de Belas Artes. *Cem anos de Augusto Bracete*. Rio de Janeiro: MEC, Secretaria de Cultura, 1981.

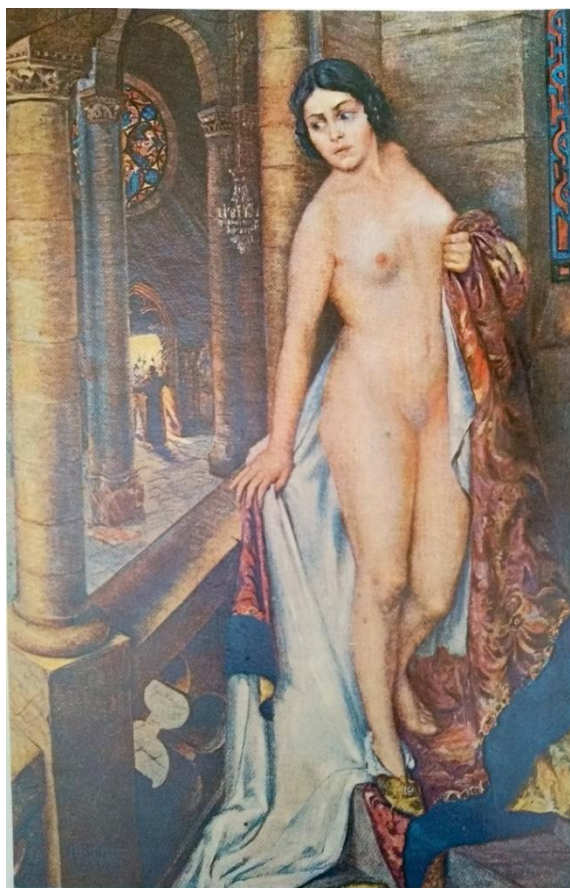


Figura 72: Augusto Bracete: *Direito de asilo*, 1923 c. Óleo s/ tela. In: MUSEU Nacional de Belas Artes. *Cem anos de Augusto Bracete*. Rio de Janeiro: MEC, Secretaria de Cultura, 1981.



Figura 73: Pedro Bruno: *Yara*, 1926 c. Óleo s/ tela, 110x60 cm. Coleção particular. In: ACQUARONE, Francisco; VIEIRA, Adão de Queiroz. *Primores da pintura no Brasil*. Rio de Janeiro: 1942.

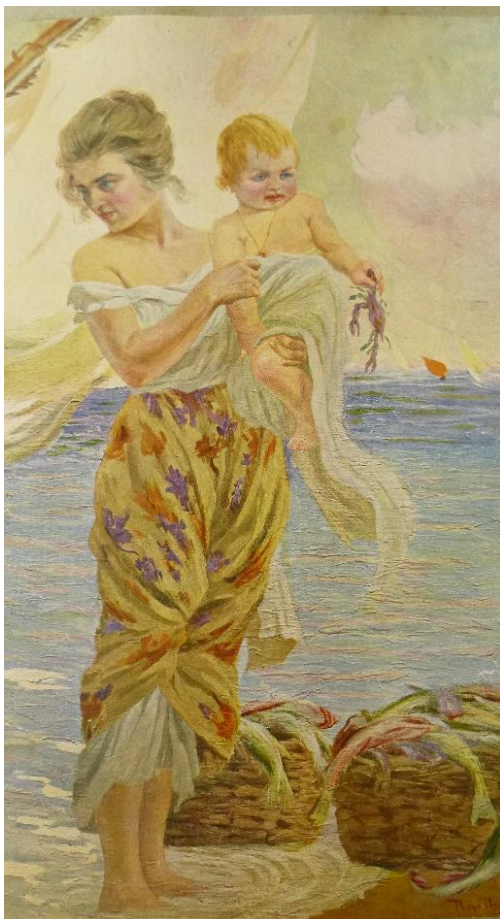


Figura 74: Pedro Bruno: *Símbolo das praias*, 1926 c. Óleo s/ tela, 110x80 cm. Rio de Janeiro, MNBA. In: ACQUARONE, Francisco; VIEIRA, Adão de Queiroz. *Primores da pintura no Brasil*. Rio de Janeiro: 1942.

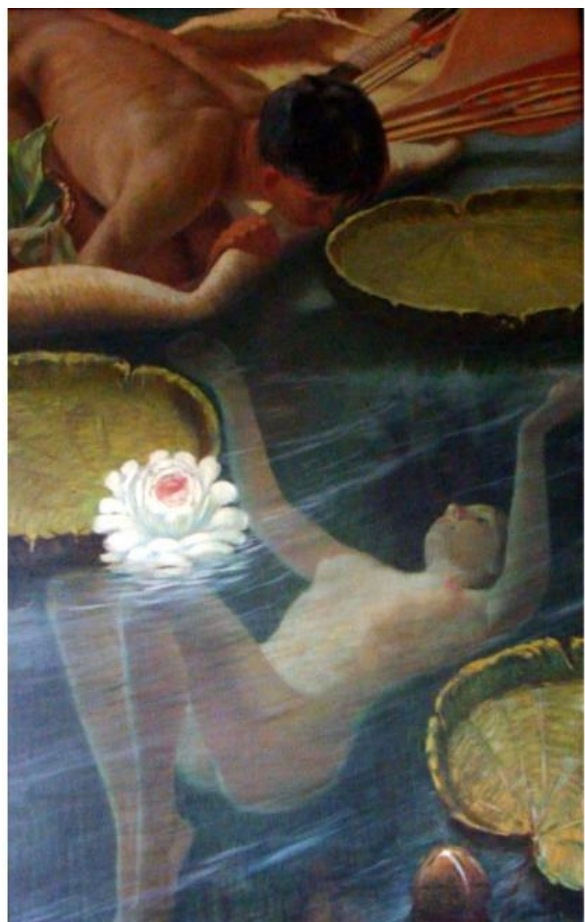


Figura 75: Theodoro Braga: *Fascinação de Iara*, 1929. Óleo s/ tela. São Paulo, coleção particular. Fotografia: Aldrin Moura de Figueiredo.



Figura 76: Roberto Rodrigues: *O suicida*, 1926 c. In: MATTOS, Adalberto. O Salão de 1926. *RIB*, Rio de Janeiro, ano VII, nº73, setembro de 1926.



Figura 77: Roberto Rodrigues: *Um caso de polícia*, 1927. Nanquim s/ papel (da série "Senhorita 1950", Revista Para Todos, 1927). Rio de Janeiro, MNBA. Disponível em: <https://artsandculture.google.com>.



Figura 78: Henri Jules Jean Geoffroy: *Le partage difficile*. Óleo s/ tela. Disponível em: https://twitter.com/map_niteroi



Figura 79: Henri Jules Jean Geoffroy: *Sortie de classe*. Óleo s/ tela. Disponível em: <http://www.allposters.fr>.



Figura 80: João Timotheo da Costa: *Auscultando*, 1920. Óleo s/ tela. São Paulo, Museu Afro Brasil. Fotografia: João Brancato.



Figura 81: Allegoria á Independencia, quadro do sr. Carlos Oswald. In: *Revista da Semana*, Rio de Janeiro, ano XXII, nº14, 02 de abril de 1922.



Figura 82: "1822-1922" - Quadro de Carlos Oswald. In: CREMONA, Ercole. *Bellas Artes: Um quadro de Carlos Oswald. O Malho*, Rio de Janeiro, ano XXI, nº1017, 11 de março de 1922.



Figura 83: Giulio Aristide Sartorio: *Fregio della Camera dei Deputati* (detalhe), 1912. Óleo s/ tela (marouflage). Roma: Camera dei Deputati. Disponível em: <http://mcarte.altervista.org>.



Figura 84: Edward Burne-Jones: *O espelho de Vênus*, 1877. Óleo s/ tela, 120x200 cm. Lisboa: Museu Calouste Gulbenkian. Disponível em: <https://gulbenkian.pt>.



Figura 85: Carlos Chambelland: *Volta do trabalho*, 1921 c. Óleo s/ tela, 95x150 cm. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br>



Figura 86: José Malhoa: *O emigrante*. Óleo s/ tela. Disponível em: <https://www.wikiart.org>.



Figura 87: Lucílio de Albuquerque: *A jangada*, 1920. Óleo s/ tela. São Paulo, Palácio dos Bandeirantes. Disponível em: <http://brasilartesenciclopedias.com.br>.



Figura 88: Lucílio de Albuquerque: *Doceira baiana*, 1925 c. Óleo s/ tela, 73x92 cm. In: ACQUARONE, Francisco; VIEIRA, Adão de Queiroz. *Primores da pintura no Brasil*. Rio de Janeiro: 1942.



Figura 89: Oswaldo Teixeira: *Pescador*, 1924. Óleo s/ tela, 130,7x163,2 cm. Rio de Janeiro, MNBA. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br>.

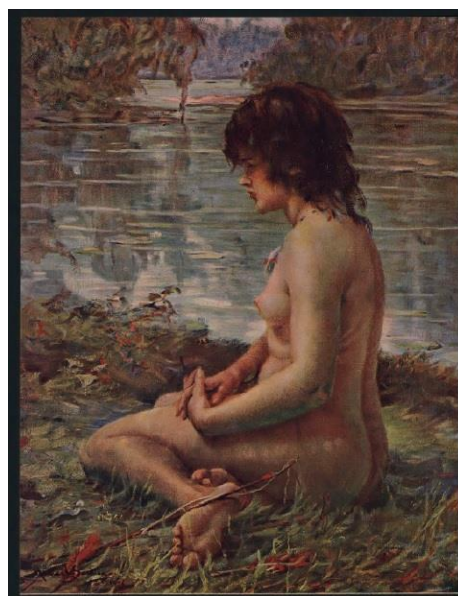


Figura 90: Manoel Santiago: *Cabocla*, 1926. Óleo s/ tela. In: MATTOS, Adalberto. *O Salão de 1926*. *RIB*, Rio de Janeiro, ano VII, nº73, setembro de 1926.



Figura 91: Pedro Weingärtner: *Chegou tarde!*, 1890. Óleo s/ tela, 74,5x100 cm. Rio de Janeiro, MNBA.
Disponível em: <https://commons.wikimedia.org>.

Anexo II: Cronologia biográfica de Adalberto Mattos

Observações: A seguinte cronologia não se pretende como um levantamento biográfico exaustivo de Adalberto Mattos. Antes possui a função de guia para a leitura da dissertação e para uma sistematização mínima dos dados sobre o crítico. As principais fontes utilizadas para tal foram: a entrevista a Angyone Costa, em 1926; seus apontamentos biográficos fornecidos ao MNBA em 1961 e a publicação de Carlos Levy contando com a transcrição dos catálogos das EGBA, onde havia resumos sobre os artistas apresentados. As demais fontes, retirada de jornais, são citadas logo após as informações. Muitas delas foram fornecidas pelo próprio Mattos, algumas em idade avançada, sendo possível que haja alguns enganos. Na medida do possível buscamos checá-las, porém nem sempre obtivemos sucesso.

13 de março de 1888	Nascimento de Adalberto Pinto de Mattos, em Vassouras, RJ, filho de José Francisco de Lima Mattos e Adelaide Pinto de Mattos.
	Primeiros estudos em Niterói, RJ; Curso de Humanidades no Mosteiro de São Bento, RJ.
<i>circa</i> 1900	Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro, RJ.
1902	Matriculado como aluno livre na Escola Nacional de Belas Artes, RJ.
1905	Frequenta o curso prático da ENBA com Girardet e Zeferino da Costa.
1907	Estreia no XIV Salão de Belas Artes com <i>Retrato de J.M.</i> , conquistando Menção Honrosa de 2º Grau.
1908	Conquista a Menção Honrosa de 1º Grau no XV Salão de Belas Artes.
	Professor do Liceu de Artes e Ofícios do RJ (até 1956).
Setembro de 1909	Conquista o Prêmio de Viagem no XVI Salão de Belas Artes.
06 de dezembro de 1909	O jornal <i>O Paiz</i> , edição 9192, comunica a partida de Adalberto para a Itália (Roma).
1910	Partida imprevista para Florença.
1911	Matriculado na <i>Scuola Libera del Nudo</i> da <i>Accademia di Belle Arti di Firenze</i> e Escola Livre de Nu de Mugnone.

- Envia 5 trabalhos para a Grande Exposição de Arte Retrospectiva Italiana e de Arte Regional Toscana, cf. jornal *A Imprensa*, edição 1247. Participa de mostra conjunta antes de retorno ao Brasil.
- 05 de fevereiro de 1912 O jornal *O Paiz*, edição 9983, comunica a chegada de Adalberto no vapor *Brasile*.
- Maio de 1912 Exposição individual na Escola Nacional de Belas Artes, comunicada pelo *O Paiz*, edição 10080.
- Setembro de 1912 Conquista no XIX Salão de Belas Artes a Grande Medalha de Prata.
- 1913 Exposição dos irmãos Mattos na Sociedade de Geografia, RJ.
- Setembro de 1913 Conquista no XX Salão de Belas Artes a Pequena Medalha de Ouro.
- 1914 Convite de Marques Pinheiro para trabalhar em *A Folha* (trabalhava antes em *Nossa Terra*).
- 1916 Professor do Instituto La-Fayette (até 1928).
- 28 de dezembro de 1916 Casamento com Anahita Dall'Orto Figueira, professora municipal, segundo revista *Fon-Fon!*, edição 01.
- Setembro de 1917 Professor da Escola Remington (até 1921).
- 1919 Convite de Mario Behring para escrever na revista *Para Todos*.
- 1920 Crítico da revista *Ilustração Brasileira*.
- 1921 Crítico da revista *O Malho*.
- 12 de novembro de 1921 Nascimento de Anais Thereza Mattos, filha de Adalberto e Anahita.
- 1922 Crítico da revista *Para Todos*.
- 1926 Vice-Presidente da Sociedade Brasileira de Belas Artes; Secretário de *O Malho*.
- Setembro de 1926 Conquista a Grande Medalha de Ouro no XXXIII Salão de Belas Artes.
- 1927 Eleito membro do Conselho Superior de Belas Artes.
- Maio de 1928 Nomeado professor de Escolas Profissionais da Prefeitura do RJ; Superintendente do Liceu, conforme *Para Todos*, edições 491-492.

Abril de 1929	Eleito membro da Academia Fluminense de Letras (Seção de Belas Artes).
1930	Últimos textos publicados em periódicos datam desse ano.
Setembro de 1930	Professor da Escola Profissional Visconde de Cairu; membro do Conselho Deliberativo da Sociedade Propagadora das Belas Artes.
Setembro de 1931	Exposição individual no Liceu de Artes e Ofícios do RJ, segundo <i>O Jornal</i> , edição 3946.
1932	Professor de Escultura de Ornatos na Escola Nacional de Belas Artes (por um ano).
1942	Conquista o Prêmio Euclides da Cunha no Salão Fluminense de Belas Artes.
Agosto/setembro de 1966	Falecimento de Adalberto Mattos.

Anexo III: Levantamento da produção textual de Adalberto Mattos em periódicos

Observações: O seguinte levantamento não se pretende enquanto um inventário completo da produção do escritor, mas apenas o que até o momento nos foi possível localizar. Tomamos como critério principal a presença de algum tipo de assinatura de Adalberto Mattos no texto. Em alguns poucos casos, quando possuíamos certeza de se tratar do crítico, optamos por incluir a reportagem aqui, assinalando sua diferença com “Sem assinatura”. Quando o assunto da reportagem não é óbvio, incluímos entre colchetes alguma informação que esclareça ao leitor do que se trata.

Título	Periódico	Edição	Data	Assinatura
O desenho nas escolas	A Educação	05 e 06	maio e junho de 1925	Adalberto Mattos
O que é gravura a água-forte	Leitura para Todos	16	novembro de 1920	A.M.
XII Exposição Internacional de Arte, em Veneza	Leitura para Todos	17	dezembro de 1920	Ercole Cremona
A arte das medalhas	Leitura para Todos	21	abril de 1921	Adalberto Mattos
A escada	Leitura para Todos	56	março de 1924	Ercole Cremona
O Salão de Bellas Artes: pintura gravura escultura	Ilustração Brasileira	1	setembro de 1920	Adalberto Mattos
Mostras de Arte [Barrau, Cubbels, Gotuzzo, artistas portugueses, Osuna, Farré]	Ilustração Brasileira	2	outubro de 1920	Adalberto Mattos
Mostras de Arte: Exposição Brasileira	Ilustração Brasileira	3	novembro de 1920	Adalberto Mattos
Uma visita à Escola de Bellas Artes	Ilustração Brasileira	3	novembro de 1920	Adalberto Mattos
A arte no limiar da eternidade [arte tumular]	Ilustração Brasileira	4	dezembro de 1920	Adalberto Mattos
Rapins de hontem artistas de hoje	Ilustração Brasileira	5	janeiro de 1921	Adalberto Mattos
Rapins de hontem artistas de hoje	Ilustração Brasileira	6	fevereiro de 1921	Adalberto Mattos
As nossas igrejas sumptuosas	Ilustração Brasileira	6	fevereiro de 1921	Ercole Cremona
Rapins de hontem artistas de hoje	Ilustração Brasileira	8	abril de 1921	Adalberto Mattos
As nossas galerias de pintura	Ilustração Brasileira	8	abril de 1921	Adalberto Mattos
Um grande água-fortista brasileiro [Carlos Oswald]	Ilustração Brasileira	8	abril de 1921	Ercole Cremona
Um architecto [Heitor de Mello]	Ilustração Brasileira	8	março de 1921	Adalberto Mattos
Rapins de hontem artistas de hoje	Ilustração Brasileira	8	março de 1921	A. Mattos
Os nossos artistas e seus ateliers [casal Albuquerque]	Ilustração Brasileira	9	maio de 1921	Adalberto Mattos
Chafarizes do Rio de Janeiro	Ilustração Brasileira	10	junho de 1921	Adalberto Mattos
Mostras de Arte [Lange de Morretes, Antonio Parreiras]	Ilustração Brasileira	10	junho de 1921	Adalberto Mattos
Mostras de Arte [Alberto Cecconi, Carlos de Servi]	Ilustração Brasileira	11	julho de 1921	Adalberto Mattos
O Salão de Bellas Artes de 1921	Ilustração Brasileira	12	agosto de 1921	A. Mattos

O Mestre dos Mestres [Zeferino da Costa]	Ilustração Brasileira	12	agosto de 1921	Ercole Cremona
Os nossos artistas e seus ateliers [Augusto Bracet]	Ilustração Brasileira	13	setembro de 1921	Adalberto Mattos
Mostras de Arte: Leopoldo Gotuzzo / As nossas trichromias	Ilustração Brasileira	14	outubro de 1921	Adalberto Mattos
Os nossos artistas e os seus ateliers [irmãos Timotheo da Costa]	Ilustração Brasileira	15	novembro de 1921	Adalberto Mattos
Estatua equestre de D. Pedro I	Ilustração Brasileira	16	dezembro de 1921	Adalberto Mattos
O Theatro S. Pedro, cenário politico	Ilustração Brasileira	18	fevereiro de 1922	Adalberto Mattos
Os nossos artistas e os seus ateliers: Benevenuto Berna	Ilustração Brasileira	20	abril de 1922	Adalberto Mattos
Os nossos artistas e os seus ateliers: Corrêa Lima	Ilustração Brasileira	21	maio de 1922	Adalberto Mattos
Movimento artistico: exposição franceza	Ilustração Brasileira	22	junho de 1922	Adalberto Mattos
O pintor Henrique José da Silva	Ilustração Brasileira	22	junho de 1922	Adalberto Mattos
A pintura no Brasil	Ilustração Brasileira	25	setembro de 1922	Adalberto Mattos
A pintura no Brasil	Ilustração Brasileira	26	outubro de 1922	Adalberto Mattos
A pintura no Brasil	Ilustração Brasileira	27	novembro de 1922	Adalberto Mattos
Subsidios para a história da esculptura no Rio de Janeiro	Ilustração Brasileira	27	novembro de 1922	Adalberto Mattos
O Salão de 1923	Ilustração Brasileira	27	setembro de 1923	Ercole Cremona
Atelier Rodolpho Chambelland	Ilustração Brasileira	27	setembro de 1923	Ercole Cremona
O atelier de J. Baptista da Costa	Ilustração Brasileira	28	dezembro de 1922	Ercole Cremona
A gravura a agua-forte no Rio de Janeiro	Ilustração Brasileira	28	dezembro de 1922	Adalberto Mattos
Subsidios para a história da esculptura no Rio de Janeiro	Ilustração Brasileira	28	dezembro de 1922	Adalberto Mattos
A pintura no Brasil	Ilustração Brasileira	28	dezembro de 1922	Adalberto Mattos
Atelier Parreiras	Ilustração Brasileira	28	outubro de 1923	Adalberto Mattos
Subsidios para a história da esculptura no Rio de Janeiro	Ilustração Brasileira	29	janeiro de 1923	Adalberto Mattos
O Salão do Centenário	Ilustração Brasileira	29	janeiro de 1923	Adalberto Mattos
Subsidios para a história da esculptura no Rio de Janeiro	Ilustração Brasileira	30	fevereiro de 1923	Adalberto Mattos
A pintura no Brasil	Ilustração Brasileira	30	fevereiro de 1923	Adalberto Mattos
Subsidios para a história da esculptura no Rio de Janeiro	Ilustração Brasileira	31	março de 1923	Adalberto Mattos
Subsidios para a história da esculptura no Rio de Janeiro	Ilustração Brasileira	32	abril de 1923	Adalberto Mattos
Atelier Antonino Mattos	Ilustração Brasileira	33	maio de 1923	Adalberto Mattos
A pintura no Brasil	Ilustração Brasileira	33	maio de 1923	Adalberto Mattos
Movimento artistico: Exposição Edgard Parreiras	Ilustração Brasileira	35	julho de 1923	Sem assinatura
Atelier Bernardelli	Ilustração Brasileira	36	agosto de 1923	Adalberto Mattos
A pintura no Brasil	Ilustração Brasileira	39	novembro de 1923	Adalberto Mattos
Um principe pintor [Paulo Gagarin]	Ilustração Brasileira	40	dezembro de 1923	Adalberto Mattos

Um ministro processado [José Clemente Pereira]	Ilustração Brasileira	42	fevereiro de 1924	Adalberto Mattos
A ressurreição da cidade [arquitetura]	Ilustração Brasileira	43	março de 1924	Adalberto Mattos
Se eu for para Pernambuco, serei victima [Joaquim Nunes Machado]	Ilustração Brasileira	46	junho de 1924	Adalberto Mattos
O mestre dos mestres [Zeferino da Costa]	Ilustração Brasileira	47	julho de 1924	Adalberto Mattos
O Salão de MCMXXIV: pintura, esculptura, architectura, gravura	Ilustração Brasileira	48	agosto de 1924	Adalberto Mattos
Os mestres: Leonardo, Michelangelo, Rafaello	Ilustração Brasileira	48	agosto de 1924	Ercole Cremona
Artistas da corporação [arte italiana]	Ilustração Brasileira	48	agosto de 1924	Adalberto Mattos
Artistas portuguezes no Rio de Janeiro	Ilustração Brasileira	54	fevereiro de 1925	Adalberto Mattos
Artistas portuguezes no Rio de Janeiro	Ilustração Brasileira	55	março de 1925	Adalberto Mattos
Artistas portuguezes no Rio de Janeiro	Ilustração Brasileira	56	abril de 1925	Adalberto Mattos
Artistas portuguezes no Rio de Janeiro	Ilustração Brasileira	57	maio de 1925	Adalberto Mattos
Artistas portuguezes no Rio de Janeiro	Ilustração Brasileira	58	junho de 1925	Adalberto Mattos
O pintor Navarro da Costa	Ilustração Brasileira	59	julho de 1925	Adalberto Mattos
Artistas portuguezes no Rio de Janeiro	Ilustração Brasileira	60	agosto de 1925	Adalberto Mattos
Um lar de artistas: Haydéa Lopes Santiago e Manoel Santiago	Ilustração Brasileira	60	agosto de 1925	Adalberto Mattos
O Salão de Bellas Artes	Ilustração Brasileira	61	setembro de 1925	Adalberto Mattos
Artistas portuguezes no Rio de Janeiro	Ilustração Brasileira	62	outubro de 1925	Adalberto Mattos
Artistas portuguezes no Rio de Janeiro	Ilustração Brasileira	63	novembro de 1925	Adalberto Mattos
Baptista da Costa (MDCCCLXV-MCMXXVI): o ambiente em que elle viveu e a sua obra	Ilustração Brasileira	68	abril de 1926	Adalberto Mattos
O chafariz da Carioca	Ilustração Brasileira	72	agosto de 1926	Adalberto Mattos
O Salão de 1926	Ilustração Brasileira	73	setembro de 1926	Adalberto P. Mattos
Chafarizes do Rio de Janeiro	Ilustração Brasileira	77	janeiro de 1927	Adalberto Mattos
A arte na igreja dos mortos [Igreja de S. Francisco]	Ilustração Brasileira	81	maio de 1927	Adalberto Mattos
O Jardim Botânico	Ilustração Brasileira	87	novembro de 1927	Adalberto Mattos
Victor Meirelles	Ilustração Brasileira	88	dezembro de 1927	Adalberto Mattos
Commentarios à margem do ensino do Desenho nas Escolas Profissionaes.	Ilustração Brasileira	92	abril de 1928	Adalberto Mattos
Zeferino da Costa e sua obra	Ilustração Brasileira	98	outubro de 1928	Adalberto Mattos
Paquetá, ilha dos amores	O Malho	957	15 de janeiro de 1921	Adalberto Mattos
Valle de Souza Pinto	O Malho (Bellas Artes)	993	24 de setembro de 1921	Ercole Cremona
Robespierre de Farias	O Malho (Bellas Artes)	994	01 de outubro de 1921	Ercole Cremona

José Octavio Correia Lima	O Malho (Bellas Artes)	995	08 de outubro de 1921	Ercole Cremona
Senhora Iris Galvão	O Malho (Bellas Artes)	996	15 de outubro de 1921	Ercole Cremona
Theodoro Braga	O Malho (Bellas Artes)	997	22 de outubro de 1921	Ercole Cremona
A arte do vitral	O Malho (Bellas Artes)	999	05 de novembro de 1921	Ercole Cremona
Argemiro Augusto Pereira da Cunha	O Malho (Bellas Artes)	1000	12 de novembro de 1921	Ercole Cremona
Água-tinta e monotypia	O Malho (Bellas Artes)	1001	19 de novembro de 1921	Ercole Cremona
Modernos procedimentos da água-forte	O Malho (Bellas Artes)	1005	17 de dezembro de 1921	Ercole Cremona
Expurgo artístico [galeria da ENBA]	O Malho (Bellas Artes)	1006	24 de dezembro de 1921	Adalberto Mattos
Exposições [Casa dos Artistas, arte italiana, exposição escolar]	O Malho (Bellas Artes)	1007	31 de dezembro de 1921	Ercole Cremona
Galeria Jorge	O Malho (Bellas Artes)	1008	07 de janeiro de 1922	Ercole Cremona
O pintor José Amarante de Oliveira	O Malho (Bellas Artes)	1009	14 de janeiro de 1922	Ercole Cremona
João Baptista Pagani	O Malho (Bellas Artes)	1013	11 de fevereiro de 1922	Ercole Cremona
O premio de viagem	O Malho (Bellas Artes)	1014	18 de fevereiro de 1922	Ercole Cremona
Igrejas do Rio de Janeiro: A Candelaria	O Malho (Bellas Artes)	1015	25 de fevereiro de 1922	Ercole Cremona
Um quadro de Carlos Oswald	O Malho (Bellas Artes)	1017	11 de março de 1922	Ercole Cremona
Eustorgio Wanderley	O Malho (Bellas Artes)	1018	18 de março de 1922	Ercole Cremona
Independências... [Ettore Ximenes]	O Malho (Bellas Artes)	1019	25 de março de 1922	Ercole Cremona
Sociedade Brasileira de Bellas Artes	O Malho (Bellas Artes)	1020	01 de abril de 1922	Adalberto Mattos
Rodolpho Bernardelli	O Malho (Bellas Artes)	1021	08 de abril de 1922	Adalberto Mattos
A proposito de uma exposição [José Malhoa]	O Malho (Bellas Artes)	1022	15 de abril de 1922	Adalberto Mattos
Exposições [arte francesa, arte italiana]	O Malho (Bellas Artes)	1023	22 de abril de 1922	Adalberto Mattos
E. N. de Bellas Artes (a cadeira de Esculptura de Ornatos)	O Malho (Bellas Artes)	1024	29 de abril de 1922	Adalberto Mattos
O modelo vivo: À propósito de "Propósitos sobre o ensino do desenho"	O Malho (Bellas Artes)	1025	06 de maio de 1922	Adalberto Mattos
O ensino do desenho nas escolas primarias	O Malho (Bellas Artes)	1026	13 de maio de 1922	Adalberto Mattos
Manoel de Araujo Porto Alegre (Barão de Santo Angelo)	O Malho (Bellas Artes)	1027	20 de maio de 1922	Adalberto Mattos
A proposito de uma chronica... [Petrus Verdier]	O Malho (Bellas Artes)	1028	27 de maio de 1922	Adalberto Mattos
Clara Welker	O Malho (Bellas Artes)	1029	03 de junho de 1922	Ercole Cremona
Um "critico" [Virgilio Mauricio]	O Malho (Bellas Artes)	1030	10 de junho de 1922	Adalberto Mattos
O desenho e a "contribuição" das nossas escolas no Centenário	O Malho (Bellas Artes)	1031	17 de junho de 1922	Adalberto Mattos
A decoração dos nossos jardins	O Malho (Bellas Artes)	1033	01 de julho de 1922	Ercole Cremona
Exposições [Gustavo Dall'Ara, A. Prevot-Valeri]	O Malho (Bellas Artes)	1034	08 de julho de 1922	Adalberto Mattos

Uma trilogia gloriosa [Pagani, Baptista da Costa, Antonio Parreiras]	O Malho (Bellas Artes)	1036	22 de julho de 1922	Adalberto Pinto de Mattos
Pedro Weingartner	O Malho (Bellas Artes)	1037	29 de julho de 1922	Adalberto Pinto de Mattos
Intercambio artistico [arte portuguesa]	O Malho (Bellas Artes)	1040	19 de agosto de 1922	Adalberto Pinto de Mattos
Exposições... [Fritz Haring & C.]	O Malho (Bellas Artes)	1041	26 de agosto de 1922	Adalberto Pinto de Mattos
O Salão de setembro	O Malho (Bellas Artes)	1042	02 de setembro de 1922	Adalberto Pinto de Mattos
Arte austriaca	O Malho (Bellas Artes)	1043	09 de setembro de 1922	Adalberto Pinto de Mattos
Artistas portugueses no Rio de Janeiro	O Malho	1044	16 de setembro de 1922	Adalberto Pinto de Mattos
Exposição Weingartner	O Malho (Bellas Artes)	1046	30 de setembro de 1922	Adalberto Pinto de Mattos
Na exposição [Exposição Internacional do Centenário]	O Malho	1046	30 de setembro de 1922	Adalberto Pinto de Mattos
Exposição de arte francesa: os quadros de Corot	O Malho (Bellas Artes)	1047	07 de outubro de 1922	Adalberto Pinto de Mattos
O pintor que morreu [Arthur Timotheo da Costa]	O Malho (Bellas Artes)	1048	14 de outubro de 1922	Adalberto Pinto de Mattos
Exposição de arte francesa	O Malho (Bellas Artes)	1050	28 de outubro de 1922	Adalberto Pinto de Mattos
Exposição Carlos Reis	O Malho (Bellas Artes)	1051	04 de novembro de 1922	Adalberto Pinto de Mattos
As decorações da Matriz de Jahú	O Malho (Bellas Artes)	1052	11 de novembro de 1922	Adalberto Pinto de Mattos
O Salão e Baptista da Costa	O Malho (Bellas Artes)	1053	18 de novembro de 1922	Adalberto Pinto de Mattos
Salão Internacional de Bellas Artes: As medalhas	O Malho (Bellas Artes)	1054	25 de novembro de 1922	Adalberto Pinto de Mattos
Salão Internacional de Bellas Artes: Escultura	O Malho (Bellas Artes)	1055	02 de dezembro de 1922	Adalberto Pinto de Mattos
Gran Exposicion de los mas grandes artistas del mundo	O Malho (Bellas Artes)	1057	16 de dezembro de 1922	Adalberto Pinto de Mattos
Salão Internacional de Bellas Artes: Escultura	O Malho (Bellas Artes)	1058	23 de dezembro de 1922	Adalberto Pinto de Mattos
Exposição Levino Fanzeres	O Malho (Bellas Artes)	1059	30 de dezembro de 1922	Adalberto Pinto de Mattos
A mulher no Salão de Bellas Artes do Centenario	O Malho (Bellas Artes)	1060	06 de janeiro de 1923	Ercole Cremona
Uma homenagem [Baptista da Costa]	O Malho (Bellas Artes)	1061	13 de janeiro de 1923	Adalberto Pinto de Mattos
Um plagiario que volta à baila [Virgilio Mauricio]	O Malho (Bellas Artes)	1062	20 de janeiro de 1923	Adalberto Mattos
Um plagiario que volta à baila [Virgilio Mauricio]	O Malho (Bellas Artes)	1063	27 de janeiro de 1923	Adalberto Mattos
Exposições [Salão da Primavera]	O Malho (Bellas Artes)	1064	03 de fevereiro de 1923	Ercole Cremona
Raymundo Cella	O Malho (Bellas Artes)	1065	10 de fevereiro de 1923	Ercole Cremona
Uma homenagem [Baptista da Costa]	O Malho (Bellas Artes)	1066	17 de fevereiro de 1923	Ercole Cremona
Leopoldo Campos	O Malho (Bellas Artes)	1067	24 de fevereiro de 1923	Ercole Cremona
Manoel Quirino	O Malho (Bellas Artes)	1068	03 de março de 1923	E.C.
Samuel Martins Ribeiro / François Flameng / Architectura colonial	O Malho (Bellas Artes)	1070	17 de março de 1923	Ercole Cremona
Pelo Egypto [arqueologia]	O Malho (Bellas Artes)	1071	24 de março de 1923	E.C.
Pedro Peres	O Malho (Bellas Artes)	1072	31 de março de 1923	Ercole Cremona
Reparos... [decoreção pública]	O Malho (Bellas Artes)	1073	07 de abril de 1923	E.C.

Leal da Camara na Galeria Jorge	O Malho (Bellas Artes)	1074	14 de abril de 1923	Adalberto de Mattos
A erudição do sr. Normandy	O Malho (Bellas Artes)	1075	21 de abril de 1923	Adalberto Mattos
Edgard Parreiras	O Malho (Bellas Artes)	1076	28 de abril de 1923	Ercole Cremona
Reparos... [Henrique Cavalleiro, prêmio de viagem]	O Malho (Bellas Artes)	1077	05 de maio de 1923	Ercole Cremona
As decorações do Conselho Municipal (Eliseu Visconti)	O Malho (Bellas Artes)	1078	12 de maio de 1923	Adalberto Mattos
Mostra de arte [Galeria Jorge, arte brasileira, ENBA]	O Malho (Bellas Artes)	1079	19 de maio de 1923	Ercole Cremona
Intercambio artistico [arte portuguesa]	O Malho (Bellas Artes)	1080	26 de maio de 1923	Adalberto Mattos
Exposição Georgina de Albuquerque	O Malho (Bellas Artes)	1081	02 de junho de 1923	Ercole Cremona
A proposito da exposição da Sociedade Brasileira de Bellas Artes	O Malho (Bellas Artes)	1083	16 de junho de 1923	Adalberto Mattos
Exposições [Exposição Nacional, SBBA, Galeria Jorge, Koekkoek]	O Malho (Bellas Artes)	1084	23 de junho de 1923	E.C.
Julio Dantas e os artistas brasileiros	O Malho (Bellas Artes)	1086	07 de julho de 1923	Adalberto Mattos
Exposição Fausto Gonçalves	O Malho (Bellas Artes)	1089	28 de julho de 1923	Adalberto Mattos
Dois mestres da arte portuguesa [Teixeira Lopes, Carlos Reis]	O Malho (Bellas Artes)	1090	04 de agosto de 1923	Adalberto Mattos
Ex-libris de Theodoro Braga	O Malho (Bellas Artes)	1091	11 de agosto de 1923	Adalberto Mattos
As pennas do pavão [Virgilio Mauricio]	O Malho (Bellas Artes)	1092	18 de agosto de 1923	Adalberto Mattos
Salão de 1923 - As medalhas	O Malho (Bellas Artes)	1093	25 de agosto de 1923	Ercole Cremona
Louis Tinayre	O Malho (Bellas Artes)	1094	01 de setembro de 1923	Ercole Cremona
O Salão de 1923 - Pintura	O Malho (Bellas Artes)	1095	08 de setembro de 1923	Ercole Cremona
O Salão de 1923 - Pintura	O Malho (Bellas Artes)	1096	15 de setembro de 1923	Ercole Cremona
A individualidade de Garibaldi atravez da arte	O Malho (Bellas Artes)	1097	22 de setembro de 1923	Ercole Cremona
O Salão de 1923 - Pintura	O Malho (Bellas Artes)	1098	29 de setembro de 1923	Ercole Cremona
Exposição Sylvia Meyer	O Malho (Bellas Artes)	1099	06 de outubro de 1923	Adalberto Mattos
Sorolla	O Malho (Bellas Artes)	1100	13 de outubro de 1923	Adalberto Mattos
Hans Paap	O Malho (Bellas Artes)	1101	20 de outubro de 1923	Adalberto Mattos
Exposição Francisco Manna	O Malho (Bellas Artes)	1103	03 de novembro de 1923	Ercole Cremona
Libindo Ferrás	O Malho (Bellas Artes)	1104	10 de novembro de 1923	Adalberto Mattos
Uma exposição [Galeria Jorge, São Paulo]	O Malho (Bellas Artes)	1111	29 de dezembro de 1923	Adalberto Mattos
Renascença fluminense	O Malho (Bellas Artes)	1113	12 de janeiro de 1924	Adalberto Mattos
Exposições [exposição escolar]	O Malho (Bellas Artes)	1114	19 de janeiro de 1924	A.M.
Mostras de arte [Angelus]	O Malho (Bellas Artes)	1116	02 de fevereiro de 1924	Adalberto Mattos
As decorações do Fluminense F.C.	O Malho (Bellas Artes)	1117	09 de fevereiro de 1924	Adalberto Mattos
Antonio Maria da Silva	O Malho (Bellas Artes)	1118	16 de fevereiro de 1924	Adalberto Mattos

Passadistas e modernistas	O Malho (Bellas Artes)	1120	01 de março de 1924	Adalberto Mattos
Um, como muitos... [Attila de S. Lourenço]	O Malho (Bellas Artes)	1121	08 de março de 1924	Ercole Cremona
Pretenções [decoreação pública]	O Malho (Bellas Artes)	1122	15 de março de 1924	Adalberto Mattos
Exposição Hans Paap: Jorge de Souza Freitas	O Malho (Bellas Artes)	1123	22 de março de 1924	Adalberto Mattos
Libindo Ferrás	O Malho (Bellas Artes)	1124	29 de março de 1924	Adalberto Mattos
Cormon	O Malho (Bellas Artes)	1125	05 de abril de 1924	Adalberto Mattos
Aristide Sartorio	O Malho (Bellas Artes)	1126	12 de abril de 1924	Adalberto Mattos
Arte italiana	O Malho (Bellas Artes)	1127	19 de abril de 1924	Adalberto Mattos
Augusto Luiz de Freitas	O Malho (Bellas Artes)	1128	26 de abril de 1924	Adalberto Mattos
Commentarios oportunos [Bethencourt da Silva]	O Malho (Bellas Artes)	1129	03 de maio de 1924	Adalberto Mattos
Batalha do Riachuelo	O Malho	1136	21 de junho de 1924	Adalberto Mattos
A esculptura no "Salon"	O Malho	1149	20 de setembro de 1924	Adalberto Mattos
O bispado no Rio de Janeiro (Antecedentes)	O Malho	1164	03 de janeiro de 1925	Ercole Cremona
O bispado no Rio de Janeiro (Continuação)	O Malho	1165	10 de janeiro de 1925	Ercole Cremona
O bispado no Rio de Janeiro (Continuação)	O Malho	1166	17 de janeiro de 1925	Ercole Cremona
Concurso de maquetes para o monumento a Bethencourt da Silva	O Malho	1177	04 de abril de 1925	Ercole Cremona
Um pintor do mar e do sol [Navarro da Costa]	O Malho	1178	11 de abril de 1925	Ercole Cremona
Um victorioso sorridente [Mario Betinelli]	O Malho	1180	25 de abril de 1925	Adalberto Mattos
A entrevista de Baptista da Costa	O Malho	1181	02 de maio de 1925	Adalberto Mattos
Um exemplo [Museu de Arte Retrospectiva]	O Malho	1185	30 de maio de 1925	Adalberto Mattos
O Natal no Rio de Janeiro	O Malho	1215	26 de dezembro de 1925	Adalberto P. Mattos
O ambiente na educação	O Malho	1226	13 de março de 1926	Adalberto P. Mattos
Santa [costumes]	O Malho	1229	03 de abril de 1926	Adalberto P. Mattos
As jarras de Frei Solano	O Malho	1254	25 de setembro de 1926	Ercole Cremona
Samsão [ENBA]	O Malho	1268	01 de janeiro de 1927	Adalberto Mattos
Eleições de antigamente	O Malho	1275	19 de fevereiro de 1927	Adalberto Mattos
A quaresma	O Malho	1329	03 de março de 1928	Adalberto Mattos
As esculpturas do Mosteiro de São Bento - Rio de Janeiro	O Malho	1335	14 de abril de 1928	Adalberto Mattos
Architecto Bethencourt da Silva	O Malho	1368	01 de dezembro de 1928	Adalberto Mattos
Antonio Francisco Lisboa	O Malho	1416	02 de novembro de 1929	Adalberto Mattos
A figura de um guerreiro como representação artistica	O Malho	1417	09 de novembro de 1929	Adalberto Mattos
Um benemerito da cidade [Bethencourt da Silva]	O Malho	1419	23 de novembro de 1929	Adalberto Mattos
O pintor da cidade [Gustavo Dall'Ara]	O Malho	1432	22 de fevereiro de 1930	Adalberto Mattos

Antonio Parreiras e seu "atelier"	O Malho	1452	12 de julho de 1930	Adalberto Mattos
Terra Carioca: a lenda da montanha	Para Todos	209	16 de dezembro de 1922	Ercole Cremona
Terra Carioca: o Campo de Sant'Anna	Para Todos	212	06 de janeiro de 1923	Ercole Cremona
Terra Carioca: o canal do mangue	Para Todos	215	27 de janeiro de 1923	Ercole Cremona
Terra Carioca: o Largo da mãe do Bispo	Para Todos	216	03 de fevereiro de 1923	Ercole Cremona
Terra Carioca: o Carnaval do Rio de Janeiro	Para Todos	217	10 de fevereiro de 1923	Ercole Cremona
Terra Carioca: o Aljube	Para Todos	222	17 de março de 1923	Ercole Cremona
Terra Carioca: o Chafariz do Campo	Para Todos	232	26 de maio de 1923	Ercole Cremona
Terra Carioca: o Largo de S. Francisco	Para Todos	235	16 de junho de 1923	Ercole Cremona
Terra Carioca: Monumento ao Visconde do Rio Branco	Para Todos	236	23 de junho de 1923	Ercole Cremona
Terra Carioca: o "G.Lobo"	Para Todos	243	11 de agosto de 1923	Ercole Cremona
Terra Carioca: Angelo Agostini	Para Todos	248	15 de setembro de 1923	Ercole Cremona
Terra Carioca: origem da Cruz dos Militares	Para Todos	253	20 de novembro de 1923	Ercole Cremona
Terra Carioca: o casamento de principes	Para Todos	270	16 de fevereiro de 1924	Adalberto Mattos
Mestre Valentim	Para Todos	272	01 de março de 1924	Adalberto Mattos
Terra Carioca: o Aragão	Para Todos	274	15 de março de 1924	Adalberto Mattos
Terra Carioca: um edital da polícia em 1824	Para Todos	275	22 de março de 1924	Adalberto Mattos
Terra Carioca: resposta a Olavo Carneiro	Para Todos	276	29 de março de 1924	Adalberto Mattos
Terra Carioca: os governadores da cidade - 1565-1808	Para Todos	278	12 de abril de 1924	Adalberto Mattos
Terra Carioca: a antiga Fortaleza da Conceição	Para Todos	279	19 de abril de 1924	Adalberto Mattos
Terra Carioca: a morte da imperatriz Leopoldina	Para Todos	281	03 de maio de 1924	Adalberto Mattos
Artistas francezes	Para Todos	294	02 de agosto de 1924	Adalberto Mattos
Scenas da vida carioca	Para Todos	299	06 de setembro de 1924	Adalberto Mattos
Artistas francezes	Para Todos	301	20 de setembro de 1924	Adalberto Mattos
Artistas americanas	Para Todos	305	18 de outubro de 1924	Adalberto Mattos
As decorações na nova Câmara	Para Todos	306	25 de novembro de 1924	Adalberto Mattos
Mestre Valentim	Para Todos (De Bellas Artes)	367	26 de dezembro de 1925	Adalberto P. Mattos
Um magnifico retrato [Giacomo Grosso]	Para Todos (De Bellas Artes)	368	02 de janeiro de 1926	Adalberto P. Mattos
Baptista da Costa retratista	Para Todos (De Bellas Artes)	369	09 de janeiro de 1926	Adalberto P. Mattos
Exposição de arte franceza	Para Todos (De Bellas Artes)	370	16 de janeiro de 1926	Adalberto P. Mattos
Exposição Navarro da Costa	Para Todos (De Bellas Artes)	371	23 de janeiro de 1926	Adalberto P. Mattos
José Maria de Medeiros	Para Todos (De Bellas Artes)	372	30 de janeiro de 1926	Adalberto P. Mattos
As medalhas	Para Todos (De Bellas Artes)	374	13 de fevereiro de 1926	Adalberto P. Mattos
Escultores	Para Todos (De Bellas Artes)	375	20 de fevereiro de 1926	Adalberto P. Mattos

A decoração da cidade	Para Todos (De Bellas Artes)	376	27 de fevereiro de 1926	Adalberto P. Mattos
Salão Feminino de Bellas Artes	Para Todos (De Bellas Artes)	377	06 de março de 1926	Adalberto P. Mattos
O Salão de Outomno	Para Todos (De Bellas Artes)	380	27 de março de 1926	Adalberto P. Mattos
O desenho nas escolas	Para Todos (De Bellas Artes)	381	03 de abril de 1926	Adalberto P. Mattos
Exposição Garcia Bento	Para Todos (De Bellas Artes)	382	10 de abril de 1926	Adalberto P. Mattos
Uma nova era [publicações]	Para Todos (De Bellas Artes)	383	17 de abril de 1926	Adalberto P. Mattos
Raul [Pederneiras]	Para Todos (De Bellas Artes)	385	01 de maio de 1926	Adalberto P. Mattos
O cinema e o desenho	Para Todos (De Bellas Artes)	386	08 de maio de 1926	Adalberto P. Mattos
Belmiro de Almeida, pintor	Para Todos (De Bellas Artes)	387	15 de maio de 1926	Adalberto P. Mattos
Os pintores João e Carlos Reis	Para Todos (De Bellas Artes)	388	22 de maio de 1926	Adalberto P. Mattos
José Amarante de Oliveira	Para Todos (De Bellas Artes)	389	29 de maio de 1926	Adalberto P. Mattos
Um pintor sul-riograndense [Pedro Weingartner]	Para Todos (De Bellas Artes)	390	05 de junho de 1926	Adalberto P. Mattos
Pintor e poeta [Daniel Berard]	Para Todos (De Bellas Artes)	392	19 de junho de 1926	Adalberto P. Mattos
Hermogenes Marques	Para Todos (De Bellas Artes)	393	26 de junho de 1926	Adalberto P. Mattos
Vincenzo Genito [Gemito]	Para Todos (De Bellas Artes)	394	03 de julho de 1926	Adalberto P. Mattos
Sem título [Salão dos Novos]	Para Todos (De Bellas Artes)	398	31 de julho de 1926	Adalberto P. Mattos
Exposição C. Amazonas	Para Todos (De Bellas Artes)	399	07 de agosto de 1926	Adalberto P. Mattos
Julieta França	Para Todos (De Bellas Artes)	400	14 de agosto de 1926	A.P.M.
O Salão de Bellas Artes	Para Todos (De Bellas Artes)	401	21 de agosto de 1926	Adalberto P. Mattos
Henrique José da Silva	Para Todos (De Bellas Artes)	402	28 de agosto de 1926	Adalberto P. Mattos
A esculptura no "Salão"	Para Todos (De Bellas Artes)	403	04 de setembro de 1926	Adalberto P. Mattos
A gravura à "agua-forte" no Rio de Janeiro	Para Todos (De Bellas Artes)	406	25 de setembro de 1926	Adalberto Mattos
A gravura à "agua-forte" no Rio de Janeiro	Para Todos (De Bellas Artes)	407	02 de outubro de 1926	Adalberto P. Mattos
A exposição dos "cinco" [LAO]	Para Todos (De Bellas Artes)	409	16 de outubro de 1926	Adalberto P. Mattos
Exposição Fausto Gonçalves	Para Todos (De Bellas Artes)	410	23 de outubro de 1926	Adalberto P. Mattos
Eustorgio Wanderley	Para Todos (De Bellas Artes)	413	13 de novembro de 1926	Sem assinatura
João Baptista da Costa	Para Todos (De Bellas Artes)	414	20 de novembro de 1926	Adalberto P. Mattos
Eduardo de Martino	Para Todos (De Bellas Artes)	417	11 de dezembro de 1926	Adalberto P. Mattos
Nicolau Antonio Taunay	Para Todos (De Bellas Artes)	418	18 de dezembro de 1926	Adalberto P. Mattos
O cruzeiro [numismática]	Para Todos (De Bellas Artes)	419	25 de dezembro de 1926	Adalberto P. Mattos
A figura de Garibaldi na arte	Para Todos (De Bellas Artes)	421	08 de janeiro de 1927	Adalberto P. Mattos
Rapins e artistas	Para Todos (De Bellas Artes)	422	15 de janeiro de 1927	Adalberto P. Mattos
Rapins e artistas	Para Todos (De Bellas Artes)	423	22 de janeiro de 1927	Adalberto P. Mattos
Rapins e artistas	Para Todos (De Bellas Artes)	424	29 de janeiro de 1927	Adalberto P. Mattos

Rapins e artistas	Para Todos (De Bellas Artes)	425	05 de fevereiro de 1927	Adalberto P. Mattos
Rapins e artistas	Para Todos (De Bellas Artes)	426	12 de fevereiro de 1927	Adalberto P. Mattos
A proposito de um telegrama [Roque Gameiro]	Para Todos (De Bellas Artes)	429	05 de março de 1927	Adalberto P. Mattos
Henrique José da Silva	Para Todos (De Bellas Artes)	431	19 de março de 1927	Adalberto P. Mattos
Escola Nacional de Bellas Artes	Para Todos	439	14 de maio de 1927	Adalberto Mattos
Aristide Sartorio	Para Todos (De Bellas Artes)	457	17 de setembro de 1927	Adalberto Mattos
Luiz Rochet	Para Todos (De Bellas Artes)	458	24 de setembro de 1927	A. Mattos
Uma justa homenagem [Conde de Frontin]	Para Todos (De Bellas Artes)	459	01 de outubro de 1927	Adalberto P. Mattos
A rainha Carlota assassinada por amor	Para Todos (De Bellas Artes)	463	29 de outubro de 1927	Adalberto P. Mattos
Escultores de outrora	Para Todos (De Bellas Artes)	463	29 de outubro de 1927	Adalberto P. Mattos
Exposição Gagarin	Para Todos (De Bellas Artes)	464	05 de novembro de 1927	Adalberto P. Mattos
Terra Carioca	Para Todos (De Bellas Artes)	464	05 de novembro de 1927	Adalberto Pinto de Mattos
José Caetano de Almeida Reis	Para Todos (De Bellas Artes)	466	19 de novembro de 1927	Adalberto Pinto de Mattos
Arte funeraria	Para Todos (De Bellas Artes)	480	23 de fevereiro de 1928	Adalberto Mattos
O pintor Rodolpho Chambelland	Para Todos (De Bellas Artes)	482	10 de março de 1928	Adalberto Mattos
O ambiente nas classes de desenho	Para Todos (De Bellas Artes)	489	28 de abril de 1928	Adalberto Mattos
O desenho - factor de Progresso e Moral	Para Todos	490	05 de maio de 1928	Adalberto Mattos
A modelagem nas escolas profissionais	Para Todos (De Bellas Artes)	493	26 de maio de 1928	Adalberto Mattos
O Salão de Bellas Artes de 1928	Para Todos (De Bellas Artes)	505	18 de agosto de 1928	Sem assinatura
A esculptura no Salão	Para Todos (De Bellas Artes)	506	25 de agosto de 1928	Ercole Cremona
O Salão de Bellas Artes	Para Todos (De Bellas Artes)	513	13 de outubro de 1928	Adalberto Mattos
Exposição Manoel Faria	Para Todos (De Bellas Artes)	517	10 de novembro de 1928	Ercole Cremona
A verdadeira Escola activa	Para Todos (De Bellas Artes)	519	24 de novembro de 1928	Adalberto Mattos
A instalação nas classes de desenho	Para Todos (De Bellas Artes)	526	12 de janeiro de 1929	Adalberto Mattos
O ensino do desenho	Para Todos (De Bellas Artes)	527	19 de janeiro de 1929	Adalberto Mattos
O ensino do desenho	Para Todos (De Bellas Artes)	529	02 de fevereiro de 1929	Adalberto Mattos
O ensino profissional	Para Todos (De Bellas Artes)	530	09 de fevereiro de 1929	A. Mattos
Educação artistica	Para Todos (De Bellas Artes)	531	16 de fevereiro de 1929	Adalberto Mattos
Sem título [Leopoldo Gotuzzo]	Para Todos (De Bellas Artes)	534	09 de março de 1929	Sem assinatura
Wasth Rodrigues embaixador da amizade	Para Todos (De Bellas Artes)	555	03 de agosto de 1929	Adalberto Mattos