

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL**

**INSTITUTO DE ARTES**

**DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS**

**BACHARELADO EM HISTÓRIA DA ARTE**

**SAMARA MÜLLER PELK**

**RAUL POMPÉIA:**

**MAIS UM CRÍTICO DE ARTE NO BRASIL NO SÉCULO XIX**

Porto Alegre |

DEZEMBRO | 2015

**SAMARA MÜLLER PELK**

**RAUL POMPÉIA:**

**MAIS UM CRÍTICO DE ARTE NO BRASIL NO SÉCULO XIX**

Monografia de conclusão de curso apresentada ao Bacharelado em História da Arte do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial à obtenção do título de Bacharela em História da Arte.

Orientadora: Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Daniela Pinheiro Machado Kern

Porto Alegre |

Dezembro | 2015

**SAMARA MÜLLER PELK**

**RAUL POMPÉIA:**

**MAIS UM CRÍTICO DE ARTE NO BRASIL NO SÉCULO XIX**

Monografia de conclusão de curso apresentada ao Bacharelado em História da Arte do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial à obtenção do título de Bacharela em História da Arte.

Orientadora: Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Daniela Pinheiro Machado Kern

**Banca Examinadora:**

---

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Daniela Pinheiro Machado Kern – Instituto de Artes | UFRGS

---

Prof<sup>o</sup> Dr<sup>o</sup> Luís Edegar de Oliveira Costa – Instituto de Artes | UFRGS

---

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Rita Lenira Bittencourt – Instituto de Letras | UFRGS

Porto Alegre, 17 de dezembro de 2015

Dedicado a minha mãe, Rosana, que sempre me faz chorar  
de rir.

## Agradecimentos

Agradeço,

ao início de tudo, quem vem de casa: meus pais, Rosana e Adair, meu irmão Diego e ao meu companheiro canino Thed, pelo apoio – diria, sustento – material, pela ternura e dedicação nos 23 anos, por não barrarem minhas escolhas;

à Daniela Kern, orientadora e madrinha desse projeto. Mestreira deveras, pelo seu acolhimento por despertar e estimular novos horizontes;

ao Éder Silveira, digo, padrinho desse projeto, pelos livros e observações nas reuniões de pesquisa;

à professora Rita Lenira, pelo aceite em examinar e participar desse projeto e pelas tantas observações, sugestões e pelo incentivo durante a banca final;

ao professor Luís Edegar Costa pela participação nesse projeto e que ao longo de algumas disciplinas ministradas se preocupou em realmente pensar História da Arte (pulando a parte de slides) e também pelos apontamentos e questões levantadas na banca final;

aos professores da disciplina de Seminário de Projeto I, Kátia Pozzer e Paulo Gomes, por todos os olhares nas linhas escritas e reescritas;

à amiga Daiane, pelas conversas do cotidiano e muito pelas nossas trocas de cartas escritas por outras mãos e pensadas por mentes que tanto nos fascinam;

à Karina, por ficar alegre com a felicidade de outrem;

às amigas e colegas da barra 2011 que conforme a música "Por todos os ladrilhos pisados, passados/passando de risco a traço/ pra ser caminho/mil laços de caminhos": Ana Pri, Cláudia e Thaís. Não abatumou, gurias.

aos colegas de Seminário de Projeto I e II, Camille, Giordano, Guilherme, Izis, Kethlen, Liana, Lucia.

e aos professores com quem ao longo dos cinco anos convivemos.

## Resumo

O tema do presente trabalho é a crítica de arte escrita por Raul Pompéia, publicada nos jornais de Minas Gerais, Rio de Janeiro e São Paulo, ao longo das décadas de 1880 a 1890. As críticas selecionadas tratam do ensino artístico da época, com as reformas educacionais na Academia de Belas Artes e depois na Escola de Belas Artes; da pintura de paisagem nacional, gênero em evidência na pintura do século XIX; e dos artistas e exposições do período supracitado. A partir dessa seleção é utilizado um aporte teórico referente à história da arte no Brasil do século XIX; à crônica; e à crítica de arte.

**Palavras-Chave:** Raul Pompéia; Crítica de Arte; História da Arte no Brasil; Século XIX

## Résumé

Le thème de ce travail c'est la critique d'art écrit par Raul Pompéia, publiée dans les journaux de Minas Gerais, Rio de Janeiro et Sao Paulo, au fil des décennies, de 1880 à 1890. Les critiques sélectionnées adressent l'éducation artistique de l'époque, avec les réformes de l'éducation à l'Académie des Beaux-Arts et à l'Ecole des Beaux-Arts; la peinture de paysage national, genre mis en évidence dans le dix-neuvième siècle; et les artistes et les expositions de la période susmentionnée. Pour cette sélection on utilise un cadre théorique lié à l'histoire de l'art au Brésil du XIXe siècle; à la chronique; et à la critique d'art.

**Mots clés:** Raul Pompéia; Critique d'art; Histoire de l'art au Brésil; XIXème siècle

## Lista de Imagens

**Imagem 1** – Retrato de Raul Pompéia, em 1881, autor desconhecido.

Fonte: PONTES, Eloy. *A vida Inquieta de Raul Pompéia*. Ed. José Olympio, 1935. .... 13

**Imagem 2** – Desenho de Raul Pompéia, em 1879.

Fonte: PONTES, Eloy. *A vida Inquieta de Raul Pompéia*. Ed. José Olympio, 1935. .... 21

**Imagem 3** – Desenho de Raul Pompéia, em 1883.

Fonte: PONTES, Eloy. *A vida Inquieta de Raul Pompéia*. Ed. José Olympio, 1935. .... 22

**Imagem 4** – Caricatura de Raul Pompéia em 1881, que causou sua reprovação na Faculdade.

Fonte: PONTES, Eloy. *A vida Inquieta de Raul Pompéia*. Ed. José Olympio, 1935. .... 23

**Imagem 5** – Auto-caricatura de Raul Pompéia, com traços de todos os companheiros de “Bohemio”, em 1881

Fonte: PONTES, Eloy. *A vida Inquieta de Raul Pompéia*. Ed. José Olympio, 1935. .... 24

**Imagem 6** – Ilustrações de Raul Pompéia, para seu livro *O Ateneu*, em 1888.

Fonte: Acervo Digital da Biblioteca Nacional, disponível em:

<< [http://objdigital.bn.br/acervo\\_digital/div\\_iconografia/icon530901.pdf](http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon530901.pdf) >> ..... 26

**Imagem 7** – Ilustrações de Raul Pompéia, para seu livro *O Ateneu*, em 1888.

Fonte: Acervo Digital da Biblioteca Nacional, disponível em:

<< [http://objdigital.bn.br/acervo\\_digital/div\\_iconografia/icon530901.pdf](http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon530901.pdf) >> ..... 26

**Imagem 8** – Escultura *Cocotte-coquette*, de Raul Pompéia.

Fonte: PONTES, Eloy. *A vida Inquieta de Raul Pompéia*. Ed. José Olympio, 1935. .... 28

**Imagem 9** – Folhas do jornal *Diário de Minas*, de Juiz de Fora, em 03 de fevereiro de 1889.

Fonte: Acervo Digital da Biblioteca Nacional, disponível em:

<<<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=373460&pasta=ano%20188&pesq=fan%C3%A7a%20junior>>>..... 38

**Imagem 10** – Folhas do jornal *Diário de Minas*, de Juiz de Fora, em 03 de fevereiro de 1889.



Fonte: Acervo Digital da Biblioteca Nacional, disponível em:

<<<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=373460&pasta=ano%20188&pesq=fra%C3%A7a%20junior>>> ..... 39

**Imagem 11** – Recorte da seção Bellas Artes assinado por D., pseudônimo de Gonzaga Duque, para o jornal *Diário de Notícias*, do Rio de Janeiro, em 02 de agosto, 1888.

Fonte: Acervo Digital da Biblioteca Nacional, disponível em <<<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=369365&pasta=ano%20188&pesq=rodolfo%20amoedo>>> ..... 42

**Imagem 12** – Recorte da seção Pandora, assinada por Raul Pompéia para o jornal *Gazeta de Notícias*, do Rio de Janeiro, em 28 de julho, 1888.

Fonte: Acervo Digital da Biblioteca Nacional, disponível em:

<<[http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=103730\\_02&pasta=ano%20188&pesq=rodolfo%20amoedo](http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=103730_02&pasta=ano%20188&pesq=rodolfo%20amoedo)>> ..... 44

**Imagem 13** – Recorte da seção Bellas Artes, assinada pelo pseudônimo de Gonzaga duque, A.P., para o jornal *Diário de Notícias*, do Rio de Janeiro, em 09 de setembro, 1888.

Fonte: Acervo Digital da Biblioteca Nacional, disponível em: <<<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=369365&pasta=ano%20188&pesq=weingartner>>> ..... 46

**Imagem 14** – Recorte da seção Pandora, assinada por Raul Pompéia para o jornal *Gazeta de Notícias*, do Rio de Janeiro, em 09 de setembro, 1888.

Fonte: Acervo Digital da Biblioteca Nacional, disponível em:

<<[http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=103730\\_02&pasta=ano%20188&pesq=weingartner](http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=103730_02&pasta=ano%20188&pesq=weingartner)>> ..... 48

**Imagem 15** – Recorte da seção A vida na corte, assinada por Raul Pompéia, para o jornal *Diário de Minas*, de Juiz de Fora, MG, em 03 de março, 1889.

Fonte: Acervo Digital da Biblioteca Nacional, disponível em:

<<<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=373460&pasta=ano%20188&pesq=mantiqueira>>> ..... 55

**Imagem 16** – Recorte da seção A vida na corte, assinada por Raul Pompéia, para o jornal *Diário de Minas*, de Juiz de Fora, MG, em 03 de março, 1889.

Fonte: Acervo Digital da Biblioteca Nacional, disponível em:

<<<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=373460&pasta=ano%20188&pesq=mantiqueira>>> ..... 56

**Imagem 17** – Rodolfo Amoedo (1857-1941), *Narração de Filéctas*, 1887 - Óleo sobre tela – 249 x 307 cm

Fonte: <<[http://www.dezenovevinte.net/bios/bio\\_ra\\_arquivos/ra\\_1887\\_filectas.jpg](http://www.dezenovevinte.net/bios/bio_ra_arquivos/ra_1887_filectas.jpg)>> ..... 77

**Imagem 18** – Estevão Silva (1844-1891), *Natureza-morta*, 1888, Óleo sobre tela - 37 x 48,5 cm

Fonte: <<<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa22999/estevao-silva>>> ..... 78

**Imagem 19** – Antônio Parreiras (1860-1937), *Ventania*, 1888, Óleo sobre tela - 150 x 100 cm

Fonte: <<<https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/38/Parreiras-ventania-pinac.jpg>>> ..... 79

**Imagem 20** – Henrique Bernardelli (1858-1936), *Messalina*, 1886, Óleo sobre tela - 207 x 115 cm

Fonte: << [http://www.dezenovevinte.net/bios/bio\\_hb\\_arquivos/messalina\\_hb.jpg](http://www.dezenovevinte.net/bios/bio_hb_arquivos/messalina_hb.jpg)  
[http://www.dezenovevinte.net/obras/obras\\_messalina2.htm](http://www.dezenovevinte.net/obras/obras_messalina2.htm) >> ..... 82

**Imagem 21** – Imagem publicada no jornal *Vida Fluminense* ao lado de *Messalina*, invertida para melhor comparação.

Fonte:<<[http://www.dezenovevinte.net/obras/messalina\\_dazzi2\\_arquivos/vidafluminense-messalina.jpg](http://www.dezenovevinte.net/obras/messalina_dazzi2_arquivos/vidafluminense-messalina.jpg)>> ..... 83

## Sumário

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>13</b>
<b>1 A CANÇÃO DE RAUL POMPÉIA .....</b>	<b>17</b>
<b>2 OS EPÍTETOS DE RAUL POMPÉIA .....</b>	<b>30</b>
2.1 Crônica: Raul Pompéia se autodenomina cronista .....	31
2.2 Raul Pompéia: a natureza o denomina crítico .....	40
<b>3. A CRÍTICA DE ARTE DE RAUL POMPÉIA .....</b>	<b>58</b>
3.1 A instituição artística sob o olhar de Raul Pompéia .....	59
3.2 A defesa de Raul Pompéia pela Pintura de Paisagem .....	69
3.3 Os artistas preferidos de Raul Pompéia .....	75
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>86</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>88</b>

“Quando o sentimento fala, a linguagem não se fragmenta por vocábulos, como nos dicionários. É a emissão de um som prolongado, a crepitar de consoantes, alteando-se ou baixando, conforme o timbre vogal.”

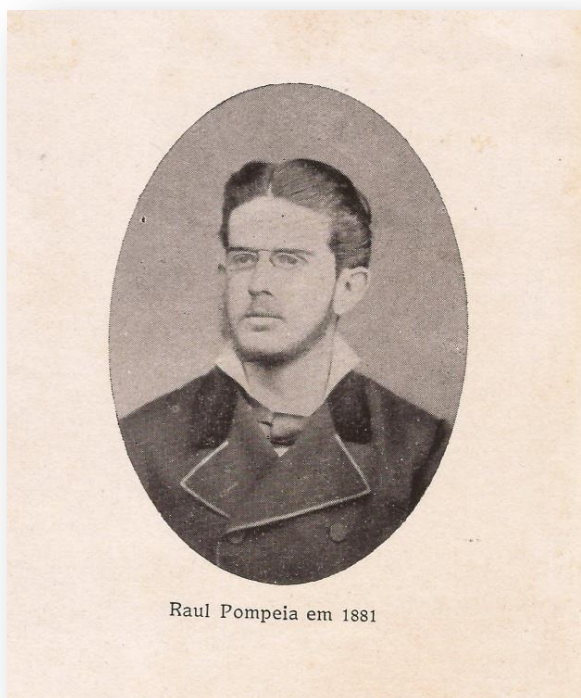
Raul Pompéia, em *O Ateneu*

“Quando o indivíduo é tão forte que tende a absorver tudo, é porque tem a necessidade de ser absorvido, de fundir-se e desaparecer na multidão e no universo.”  
Élie Faure, em Introdução à primeira edição (1921), de *Arte Moderna*

## INTRODUÇÃO

O meu interesse nesse trabalho é apresentar e discutir as críticas sobre artes plásticas que o escritor Raul Pompéia [Imagem 1] desenvolveu entre as décadas de 1880 e 1890, abordando a consolidação de artistas que já são reconhecidos e legitimados pela história da arte brasileira.

A compilação dos escritos sobre artes plásticas de Raul Pompéia foi possível devido ao trabalho de pesquisa que o professor Afrânio Coutinho realizou no início da década de 1980, reunindo toda a produção do escritor em dez volumes contendo novelas, contos, artigos políticos e as crônicas a respeito dos mais diversos assuntos encontrados no cotidiano do país e principalmente da capital brasileira na época, o Rio de Janeiro. Os textos referentes às artes plásticas são encontrados nos volumes *VI*, *VII*, *VIII* e *IX* de maneira não cronológica. Nesse conjunto de textos referentes às artes plásticas, se sobressaem aqueles em que a discussão é a reforma da Academia de Belas Artes e depois o ensino da Escola Nacional de Belas Artes, além dos artistas que desenvolvem a pesquisa sobre a pintura de paisagem nacional. São a esses assuntos que ele dispensa mais tempo.



[Imagem 1]

Autor desconhecido - Retrato de Raul Pompéia, em 1881

No primeiro capítulo desse trabalho, *A canção de Raul Pompéia*, faço uma breve apresentação do personagem, a partir da leitura das suas duas biografias escritas uma em 1935 e outra em 2001, *A vida inquieta de Raul Pompéia*, de Eloy Pontes, e *Raul Pompéia: Biografia*, de Camil Capaz, respectivamente. A partir disso identifico as preocupações políticas de Pompéia, assim como as desavenças desse meio que desencadearam uma série de situações levando-o ao suicídio no natal de 1895, e, também, a produção de trabalhos artísticos, que de alguma maneira implicaram na construção da sua escrita especialmente nos textos referentes às artes plásticas.

Para abordar os caracteres dos escritos pompeianos, o cronista e ou o crítico intitulo o segundo capítulo como *Os epítetos de Raul Pompéia*, dividindo-o em dois subcapítulos, *Crônica: Raul Pompéia se autodenomina cronista* e *Raul Pompéia: a natureza o denomina crítico*, visto que ele se diz um cronista, porém a natureza de seus textos, isso é, as características apontam para aquilo que era desenvolvido na França como crítica impressionista, e que já era legítima ao crítico Gonzaga Duque, nas mesmas circunstâncias.

Para tanto no subcapítulo *Crônica: Raul Pompéia se autodenomina cronista*, desenrolo o seu epíteto de cronista, apontando as características do que seria uma crônica no século XIX, tendo como base o autor Marcus Vinicius Soares, que realiza um estudo da crônica brasileira no século XIX, defendendo-a como gênero jornalístico brasileiro que simula o francês. O autor também traz alguns literatos opositores à crônica e outros que a defendem, como é o caso de Antonio Candido, que pensa a crônica como um gênero literário, não se esquecendo da sua semente nos jornais. Outro literato trabalhado é Paulo Rónai, que constrói uma possível estrutura de crônica. A partir das leituras a respeito da crônica, atento para a sua ambiguidade, pois é maleável a ponto de permitir que se aponte Pompéia cronista também como um crítico.

No segundo subcapítulo *Raul Pompéia: a natureza o denomina crítico*, trabalho com a ideia de que Pompéia é um crítico, tendo em vista as características que ele apresenta de acordo com a crítica francesa do século XIX. Faço uma breve comparação entre o legitimado crítico de arte Gonzaga Duque e Raul Pompéia, a fim de apresentar semelhanças entre as tomadas de posições e linguagem diante de uma obra ou exposição de arte. Interessante pensar que esses dois escritores, contemporâneos entre si, trabalhando na maior parte do tempo na mesma cidade e para jornais de circulação, não terem se mencionado, ainda que Gonzaga Duque tivesse conhecimento de Raul Pompéia como caricaturista e autor de *O Ateneu* - em crônicas de 1908, Gonzaga cita o colega, ou seja, mais de dez anos após a morte de Pompéia.

Nesse momento trabalho com o livro *História da Crítica de Arte*, de Lionello Venturi, para construir uma narrativa e estabelecer o lugar da escrita de Raul Pompéia, argumentando que a crítica de Pompéia não é rígida tampouco ortodoxa. A partir disso coloco a crítica de arte pompeiana em um cosmo menor: a crítica de arte impressionista. Portanto uso como referência René Wellek, que apresenta no livro *História da Crítica Moderna: 1750-1950* (1967), no capítulo *A crítica francesa, realista, naturalista, impressionista*, dois críticos franceses que acreditavam no papel da crítica em ser pessoal e subjetiva; são eles Jules Lamaître (1853-1914) e Anatole France (1844-1924).

No terceiro capítulo, *A crítica de arte de Raul Pompéia*, já legitimo o trabalho de Pompéia usando a nomenclatura “crítica” de Raul Pompéia. Posto esse estabelecimento, divido as críticas dele entre as críticas referentes à instituição artística; críticas referentes à pintura de paisagem; crítica às exposições coletivas e individuais.

Ao ramificar as críticas dedico para cada uma um subcapítulo, em que contextualizo o motivo da crítica a partir da análise da situação artística brasileira.

Tenho como referência nesse capítulo o livro de Elaine Dias, *Paisagem e Academia: Félix-Émile Taunay (1824-1851)*, para trabalhar com o princípio da Academia Imperial de Belas Artes; o texto de José Roberto Teixeira Leite, *A Academia e a pintura no Brasil no século XIX*; a tese de doutorado de Camila Dazzi, *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.*; o livro de Maciel Levy sobre o Grupo Grimm, além de, ao longo dos dois capítulos, utilizar as críticas de Pompéia publicadas em volumes por Afrânio Coutinho, e outros textos e livros importantes para construir o pensamento acerca desse trabalho.

A metodologia desse trabalho se fundou na compilação das críticas de arte de Raul Pompéia, organizadas como afirmado acima por Afrânio Coutinho. Também se fez necessário acessar o Acervo Digital da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, além do levantamento bibliográfico, referente à história da arte no Brasil no século XIX.

Aproveito essa introdução para apresentar minha justificativa pessoal pela dedicação há um ano sobre a persona Raul Pompéia: ao longo do curso tenho me interessado não somente pelas obras plásticas dos artistas, mas também pelos escritos dos artistas. Minha curiosidade começou a despertar em aulas da disciplina *Historiografia da Arte I*, ministrada pela minha orientadora Daniela Kern, no nem tão longe ano de 2012; e, no ano seguinte, com a mesma

professora na disciplina de *História da Arte V*, com o livro *Teorias da Arte Moderna* (1996), de H.B. Chipp, em que ele organiza cartas e textos de diversos artistas. Chamou-me atenção aqueles referentes aos artistas do século XIX, em especial Van Gogh, Cézanne e Munch. Esses artistas escreviam seus pensamentos sobre arte, sobre suas produções, tudo de maneira tão poética e carregada de emoções, que não diferencio produção plástica de produção em palavras. O interesse foi se espalhando e passei a buscar quem escrevesse de maneira que causasse um abalo incapaz de ser resumido, apenas lido, por fim sentido. Comigo estava (e está) minha amiga Daiane: trocamos diversos trechos que nos sensibilizavam, buscando Schiller, Kandinsky, Élie Faure, ....

Ao ser apresentada, novamente pela professora Daniela, aos textos de Raul Pompéia, não poderia ser diferente: sua forma criativa de escrever sensibiliza, ele harmoniza a imagem com a palavra, não subestima nenhuma, não as sobrepõe.

Em um aspecto geral (para não ser egoísta) e conforme pensa Tadeu Chiarelli, as críticas de Pompéia servem para ampliar os estudos a respeito da crítica e história da arte no Brasil, a fim de resgatar debates das artes plásticas no Brasil no século XIX.



## 1 A CANÇÃO DE RAUL POMPÉIA

*L'homme est venu seul dans la grotte  
face à l'océan  
Toutes les mains ont la même taille  
il était seul  
L'homme seul dans la grotte a regardé  
dans le bruit  
dans le bruit de la mer  
l'immensité des choses  
Et il a crié  
Toi qui es nommée toi qui es douée d'identité je  
t'aime<sup>1</sup>*

**A**o longo dos anos em que escreveu para jornais brasileiros, a partir da década de 1880, Raul Pompéia não limitou seus assuntos, escreveu sobre tudo: política, artes e cotidiano. Tantas foram as vezes que comentou, por exemplo, sobre o suicídio, o que chama de “peste fluminense”, sem saber que mais tarde também seria sua vítima. Em 1889 ele afirmava que o suicídio era “o estandarte de um protesto”, tendo em vista o contexto em que vivia aquela sociedade. Porém, ao mesmo tempo em que parecia sentenciar os suicidas, também louvava a vida:

O suicida de amor não morre como os outros. Não morre de tédio, nem de desgosto, não morre de achar muito a vida e o obituário curto, não se aproveita como propagandista demográfico contra esses amigos que temos, que até à Exposição Universal, diz-se, foram levar o pregão do nosso mau clima. Eles morrem exatamente de achar a vida um pouco estreita para os seus anelos;

---

<sup>1</sup> *LES MAINS NÉGATIVES*. Direção e roteiro: Marguérite Duras. 1979, 14 min. Disponível em << <https://youtu.be/rQCgl-QH-Uk> >> Último acesso em outubro de 2015

morrem de aspiração e de ideal. Devíamos manda-los ao túmulo embrulhados em uma balada. São um pouco tolos, somente, e não raciocinam que aquilo que tem de pouco a vida como intensidade, pode ser que a extensidade um dia compense. Há uma grande coisa consoladora neste mundo, meus amigos, é isso mesmo que se chama por aí – um dia depois do outro ... [...] (POMPÉIA, 1983a, p. 175).

Pompéia deu fim a sua vida no Natal de 1895 com um tiro no peito, deixando como últimas palavras “À *Notícia* e ao Brasil declaro que sou um homem de honra”. *A Notícia* é o jornal para o qual Pompéia mandava suas últimas crônicas, e o recado se deve ao fato de que esse jornal havia atrasado a publicação de sua crônica e Pompéia, em um estado de perturbação e desconfiança, acreditava que se tratava de conspiração.

A sua causa mais ferrenha, o republicanismo, levou-o a consequências trágicas: o advento da República, com a eleição de Deodoro da Fonseca para presidente, e de Floriano Peixoto como vice-presidente de outra chapa. Contudo, o mandato de presidente de Deodoro da Fonseca durou pouco tempo, devido ao fechamento do Congresso e da eclosão da Revolta da Esquadra. Assim, diante dos agravamentos, Deodoro renunciou, entregando ao seu vice o cargo. O governo de Floriano para muitos era ilegítimo, e ao longo dos anos teve de enfrentar várias revoltas, tais como a Revolta Federalista (RS) e a Revolta da Armada (RJ).

Mas a imprensa desde aqueles tempos já orquestrava os ânimos da sociedade. Para desestabilizar o governo, Olavo Bilac e Pardal Mallet, amigos de mesa de bar e cafés de Pompéia, atacaram em páginas de jornais o governo florianista, ou seja, os amigos de Pompéia criticavam o governo que ele defendia. O fato que desencadeia uma série de infelicidades para Pompéia é uma nota escrita por Olavo Bilac, que transcrevo abaixo:

As *Lembranças da Semana*, folhetim do *Jornal do Comércio*, bem estão merecendo da nossa crônica uma menção especial. O autor de *Lembranças* é um empregado do governo, professor de Mitologia da Escola das Belas Artes. Esse moço bem podia ganhar e ingerir o seu ordenado completamente, sem rebaixamento de caráter e sem alusões indignas. Ele, entretanto, prefere comer esse pão que o diabo amassou, repassando-o pela manteiga do servilismo e da adulação. É muito pretensioso quando pensa que incensando o marechal Deodoro o arrasta para bandas florianistas, onde a desonra impera. Talvez não seja pretensão, talvez seja amolecimento cerebral, pois que Raul Pompéia masturba-se e gosta de, altas horas da noite, numa cama fresca, à meia luz de

*veilleuse* mortiça, contando em seguida as tábuas do teto onde elas vaporosamente valsam. (PONTES, 1935, p. 241-2)<sup>2</sup>

Se antes os dois eram amigos, trocavam elogios e até mesmo se defendiam, agora marcaram duelo, que, segundo testemunhas, não aconteceu, porém, via-se a cada dia Pompéia mais abatido e depressivo (PONTES, 1935).

Em 1894, o crítico fluminense era nomeado diretor da Biblioteca Nacional, no ano em que Prudente de Moraes era eleito o primeiro presidente civil brasileiro. Porém, Floriano Peixoto ainda renderia para a vida de Pompéia, mesmo com sua morte: no sepultamento do ex-presidente da República, em setembro de 1895, Pompéia e mais diversos homens falaram em frente ao caixão, em defesa do morto e da República. Ainda que Pompéia não fosse um incendiário de comícios, parecia um teórico da política, e mesmo emocionado colocava palavras racionais. Conforme Capaz conta em sua biografia:

Pompéia não levava a sua paixão pelo florianismo ao limite das soluções radicais. Naquele emaranhado de delírios, não excedia e não queria em absoluto um ditador eternizado no poder. Apostava na política de consolidação da república, queria a politização e a educação do povo, unindo em torno de um Partido Nacionalista, com um programa de incentivo à indústria e com transferência das atividades comerciais para as mãos de brasileiros. Eram essas as coordenadas, algo difusas e em parte exageradas, do seu ideário político, que continuou a pregar mesmo depois da substituição do presidente, através da imprensa, dos comícios e de conferências em recintos fechados, já que as julgava imprescindíveis para o bem do país (CAPAZ, 2001, p.218).

Nesse ato, Pompéia é exonerado do cargo de diretor da Biblioteca Nacional, e no mês seguinte, outro amigo seu, Luiz Murat, provoca Pompéia, acusando-o de ser adúlador do regime militar, demagogo e covarde. Pompéia preferiu não fazer réplicas contra o ex-amigo, calou-se dos jornais, naquela derradeira tarde de natal.

Entre essas notas mais trágicas da vida, Pompéia extravasava, escolhendo palavras de acordo com seus sentimentos e emoções. Em 1888, lança seu romance *O Ateneu*, que é seu trabalho mais conhecido e reconhecido no meio literário, após o ter publicado por capítulos na *Gazeta de Notícias*, no mesmo ano. Antes, em 1880, já havia publicado outro romance, *Uma Tragédia no Amazonas*, com o apoio financeiro do pai; ao longo dos anos, publicou *As Jóias da*

---

<sup>2</sup> Existiu a possibilidade de a nota não ter sido escrita por Olavo Bilac e sim por outro jornalista devido às ausências de Bilac na redação pelos excessos de bebidas nas noites, contudo, o poeta simbolista nunca desmentiu.

*Coroa* (1882) e, postumamente, suas *Canções sem Metro* (1900) foram publicadas, ainda que sua pretensão fosse publicá-las em vida. Durante esse tempo escreve para jornais do eixo São Paulo – Rio de Janeiro e Minas Gerais, dedicando-se, como escrito no início, como um repórter da vida na cidade: política, mortes, assaltos, problemas com os *bonds*, tatuagens, cartomantes, a produção literária e todas as artes.

Desde cedo, conforme escreveu o biógrafo Camil Capaz, tinha interesse pelos assuntos ligados às artes plásticas, visitando continuamente a Academia Imperial de Belas Artes daquele fim da década de 1870. Inclusive, conforme afirma seu outro biógrafo, Eloy Pontes, em *A vida inquieta de Raul Pompéia*, já aos 14 anos o escritor traduziu um estudo em inglês sobre Michelangelo, para o jornal do Colégio Abílio. A Academia Imperial, que após a reforma de ensino passou a se chamar Escola Nacional de Belas Artes, foi um ambiente em que mais tarde haveria de exercer atividades como secretário e também como professor de Mitologia. Atuou intensamente, redigindo novos estatutos e reformulando o currículo de cursos, posto que Raul Pompéia fez duras críticas ao ensino e à estagnação da antiga Academia, que só fazia o Brasil se atrasar artisticamente.

Raul Pompéia dedicou suas atenções principalmente para aqueles artistas que iniciaram a pintura de paisagem ao ar livre no Brasil, ou seja, os artistas que pintavam a natureza brasileira da sua forma mais genuína. Pompéia, assim como Gonzaga Duque, participava ativamente do meio artístico e cultural da capital, era amigo de artistas plásticos e escritores, e tinha, inclusive, sua própria produção plástica: ilustrou a capa dos livros *Vergastas*, de Lúcio Mendonça, e *Casa de Pensão*, de Aluísio Azevedo; além de realizar desenhos [Imagens 2 e 3 ], esculturas<sup>3</sup> e a ilustração do seu livro *O Ateneu*. Esse domínio seja do desenho, seja da escultura, permitiu que seu olhar fosse apurado e, assim, combinando a reflexão técnica e teórica, que pudesse escrever as crônicas para jornais.

---

<sup>3</sup> As imagens 1, 2, 3, 4, 5 e 8, foram retiradas da biografia de Raul Pompéia escrita por Eloy Pontes, sem informações quanto à técnica e tamanho. Enquanto que as imagens 6 e 7 foram retiradas do Acervo Digital da Biblioteca Nacional, disponível em << [http://objdigital.bn.br/acervo\\_digital/div\\_iconografia/icon530901.pdf](http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon530901.pdf) >>



[Imagem 2]

Desenho de Raul Pompéia, em 1879



Desenho de Raul Pompeia em 1883

[Imagem 3]

Desenho de Raul Pompéia, em 1883



[Imagem 4]

Caricatura de Raul Pompéia em 1881, que causou sua reprovação na Faculdade



N.º 10 SÃO PAULO, 8 de Out.º de 1881.



*Por esta não esperava o leitor hein?.....*

Auto-caricatura de Raul Pompeia, com traços de todos os companheiros do "Bohemio", em 1881.

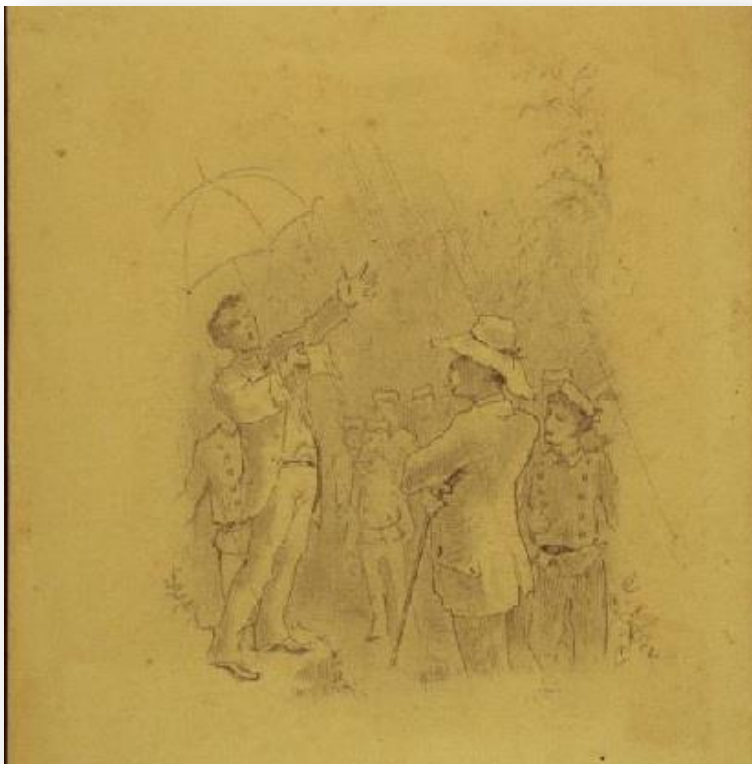
[Imagem 5]

Autocaricatura de Raul Pompéia, com traços de todos os companheiros de "Bohemio", em 1881



O seu lado artístico já se via desde cedo, diante das caricaturas [Imagens 4 e 5] que fez, sempre com interesses republicanos, nacionais e particulares, também. A caricatura dá lugar aos desenhos em *O Ateneu* [Imagens 6 e 7], que conversam diretamente com a escrita, ou seja, são parte inerente da produção literária. Segundo José Paulo Paes,

Examinando-se as 44 ilustrações d'*O Ateneu*, não se percebe nelas a estilização livre e espirituosa do caricaturista. Percebe-se, antes, o naturalismo algo sensaborão do antigo copista de quadros da Escola Nacional de Belas Artes, do companheiro de boêmia de artista acadêmicos como Amoedo ou Bernardelli. Isso é tanto mais de estranhar quanto, na prosa trabalhada d'*O Ateneu*, o traço caricatural é sistemático e denuncia por si só a visão crítica com que o antigo aluno do Colégio Abílio iria recordar os anos de internato para, recusando-se à “saudade hipócrita dos felizes tempos”, neles reencontrar, com impiedosa lucidez, a mesma “enfiada das decepções que nos ultrajam” na vida adulta (PAES, 1985, p.51).



Imagens 6 e 7  
Ilustrações de Raul Pompéia,  
para seu livro *O Ateneu*, em  
1888.

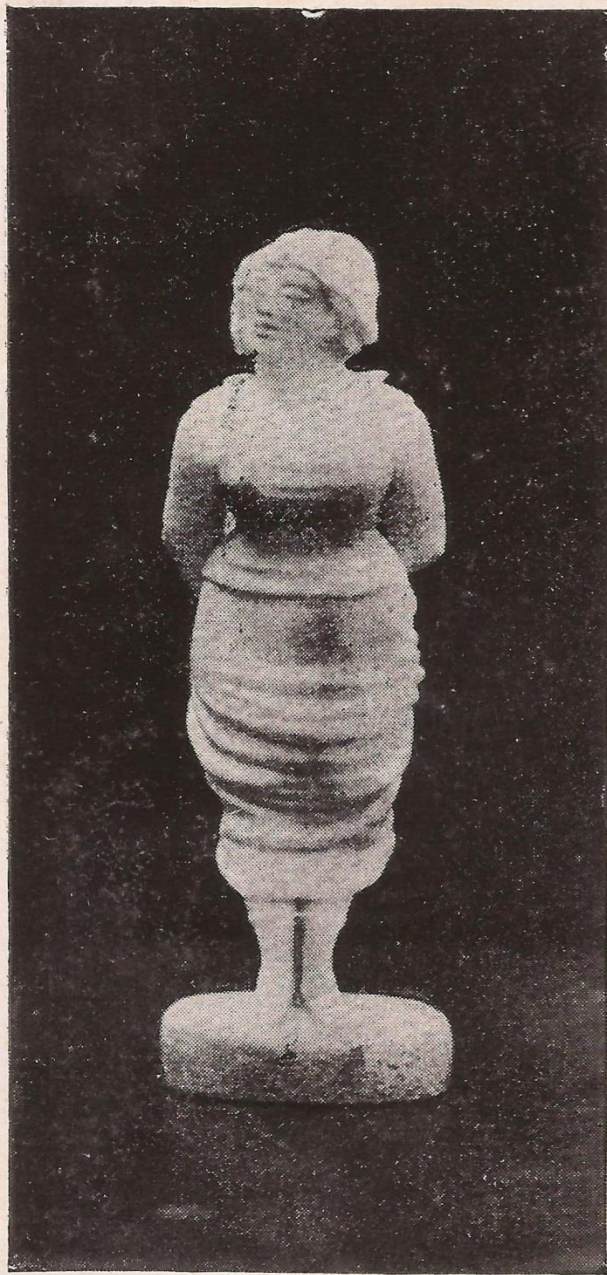
Trabalhou ainda como escultor, sempre autodidata, como informa o biógrafo Pontes, que também conta episódios súbitos de criação plástica de Pompéia. Em noticiário de 1883, consta a admiração dos espectadores diante de uma escultura [Imagem 8] de Pompéia que infelizmente havia se partido:

A delicada miniatura que tem o título acima [Cocotte-Coquette], feita em talho, e que esteve exposta em uma vitrine da Rua do Ouvidor, trabalho artístico de uma correção admirável, representando uma rapariga em posição encantadora e com olhar esperto fitando alguma scena interessante, que a fantasia de seu auctor, Raul Pompeia, creou, acaba de partir-se! Cinzelada durante a temporada toda das férias pelo academico-poeta, a obra apresentava todos os encantos de uma arrancada do marmore pelo cinzel de um Phidias. Foi recortada pacientemente, delicadamente a canivete e, sem ter um palmo de tamanho, o desenho estava feito *hors ligne* e com muito boa anatomia. Quando vimos pela primeira vez a Cocotte-Coquette do nosso companheiro, demos uma notícia que só teve um defeito: não fazer ouvir o ruido das nossas palmas. Hoje, que damos a notícia de que ella partiu-se, enviamos os nossos pesames ao amigo que perdeu tão linda filha e pedimos-lhe que continue, em S. Paulo, a derramar no marmore as scintillações de seu talento, do mesmo modo que derrama na imprensa os caudaes do seu espirito.. (PONTES, 1935, p. 118).<sup>4</sup>

Pompéia, antes de ter julgado as obras dos artistas do Oitocentos brasileiro, também havia sido julgado; e, pelo menos, seu trabalho plástico era bem visto, tanto que desejavam ver mais obras como aquela que havia se quebrado.

---

<sup>4</sup> Optei por deixar a escrita como no livro de Eloy Pontes, não fazendo qualquer alteração ortográfica.



Cocotte - Coquette  
*(escultura de Raul Pompeia, feita a  
canivete)*

[Imagem 8]

Escultura Cocotte-coquette, de Raul Pompéia

Não poderia perder a oportunidade o escritor fluminense – quem perderia seria o futuro, na verdade – de combinar as palavras com as imagens, que desde cedo puderam satisfazê-lo, como deduz Pontes, pela sua juventude e pela proximidade da natureza: “A paisagem ali é magnífica. Sem exaggero pode-se dizer que o pequeno Raul abriu os olhos para a vida no mais bello recanto da terra fluminense” (PONTES, 1935, p.11).

A canção de Pompéia – como no dicionário: feita para ser cantada.

## 2 OS EPÍTETOS DE RAUL POMPÉIA

*Depois chega um dia em que a vida não nos traz mais alegrias. Mas então a luz que as assimilou devolve-as para nós, a luz solar que com o tempo soubemos tornar humana e que é, para nós, apenas uma reminiscência da felicidade; ela nos faz prová-las, ao mesmo tempo no instante presente em que brilha e no instante passado que nos lembra, ou melhor, entre os dois, fora do tempo, faz delas realmente alegrias de sempre.<sup>5</sup>*

Raul Pompéia escreve, em 1890: “O movimento artístico do Brasil, em que pese aos incrédulos sistemáticos, já pode fazer uma seção permanente nas crônicas. Rara é a semana que não aparece uma notícia de sensação a esse respeito. Com especialidade a pintura é uma efeméride admiravelmente constante.” (POMPÉIA, 1982c, p. 139). Nesse trecho, ele expõe pelo menos dois pontos que interessam para discutir seus textos sobre artes plásticas: o interesse em abordar o assunto artístico nas páginas dos jornais e o fato de o próprio escritor afirmar que aquilo é crônica, ou seja, ele não se vê como um crítico de arte. Por que trabalhar com a possibilidade de que seus textos sejam críticas? Porque, mesmo sem confirmar, Pompéia dispunha de linguagem crítica para tal. Ainda que alguns textos se situem como crônica, pela brevidade e pela informação, outros se atravessam pelos comentários de impressão e de fatura dos trabalhos, ou seja, o olhar de Pompéia não é apenas de cronista.

Como afirmado na Introdução – todos os textos de Raul Pompéia foram retirados de 4 volumes intitulados *Crônicas 1*, *Crônicas 2*, *Crônicas 3* e *Crônicas 4*, organizados pelo literato brasileiro Afrânio Coutinho (1911-2000), de maneira não cronológica e não dividida por assuntos – fica evidente, pelos títulos enunciativos dos livros organizados por Coutinho e pelos próprios títulos das colunas nos jornais, que se tratava do gênero crônica. Para a *Revista Ilustrada*, por exemplo, o título era *Crônica Fluminense*, e, para a *Gazeta de Notícias*, o título era *Notas*. Inclusive, o próprio escritor afirma ao longo dos textos que aquilo que escreve são crônicas. Contudo, outros textos trabalham com a linguagem da crítica, ou seja, Raul Pompéia mescla entre um texto e outro os dois gêneros: crônica e crítica, de acordo com a sua preferência ou artista ou assunto.

É um tanto difícil sistematizar os textos de Pompéia entre o que é crítica e o que é crônica, tendo em vista que a sua linguagem mistura os dois gêneros. Quando se lê um pequeno

---

<sup>5</sup> PROUST, Marcel. Raio de sol na sacada. *Le Figaro*, Paris, 04 de junho, 1912. In\_ PROUST, Marcel. *Salões de Paris*. Tradução: Caroline Fretin de Freitas, Celina Olga de Souza; Guilherme Ignácio da Silva. 1ª ed. São Paulo: Carambaia, 2015. P. 139.

texto, logo apontamos: “É crônica!”, porém, os enunciados de Pompéia, em tom impressionista, fazem-nos irromper em dúvida. Para tanto, é importante observar os aspectos da crônica, da crítica e da crítica impressionista, conforme historiadores da arte e críticos literários.

## 2.1 Crônica: Raul Pompéia se autodenomina cronista

“Os cronistas tiveram um fartão com essa semana. Política e dramas da vida e agitações no mundo artístico, escândalos, tudo ouve acumuladamente, como uma mistura de cores num caleidoscópio, à escolha da preferência de cada um.” (POMPÉIA, 1982b, p.79). Em 1891, Raul Pompéia deixa claro sobre o que prefere escrever: ora sobre os variados assuntos da política na República, ora sobre os acontecimentos do cotidiano e não deixa passar os assuntos artísticos.

Pompéia escrevia para jornais e a crônica é rebenta dos jornais e fadada, portanto, ao esquecimento, devido à passagem cotidiana e efêmera dos noticiários. Informar que tal artista estaria em exposição na galeria durante certo período, passaria a ser fato passado e consumado após o término da exposição, por exemplo. Pompéia, então, deixa um certo gosto para o leitor, deixa seu comentário nas poucas e pequenas notas que escreve logo que começa o interesse textual pelas artes plásticas:

A novidade artística que temos é a exposição Caron, na Galeria de Wilde.

Vinte e oito telas exuberantes de talento e de colorido. Muita paisagem, muita luz, quanto baste para fazer a reputação de um grande artista. Mas uma observação sugerem os quadros:

Que vão fazer à Europa os paisagistas brasileiros? É à América que eles pretenderão trazer uma importação de verdura e de sol? Eduquem-se no estrangeiro os outros gêneros. Entre nós, o paisagista tem duas cousas a fazer somente, para vir a ser completo: ficar e olhar (POMPÉIA, 1982a, p.115-6).<sup>6</sup>

Pompéia faz o serviço de informar o leitor, no caso desse texto acima, o mineiro: naquele período, dezembro de 1888, o artista Hipólito Caron (1862-1892) expunha na galeria De

---

<sup>6</sup> Originalmente publicada em POMPÉIA, Raul. *Diário de Minas*, em Juiz de Fora (MG), em 02 de dezembro de 1888.

Wilde<sup>7</sup> 28 telas. E, além de dar as informações necessárias para o acompanhamento da exposição, o escritor aproveita para escrever aquilo que seria mais adiante um dos seus assuntos preferidos para serem discutidos: a pintura de paisagem.

O literato Antonio Candido trata a crônica com carinho, ainda que afirme ela ser um gênero menor, acredita que pela simplicidade de composição e por ter o tom despretensioso, a crônica é mais próxima do leitor: “Na sua despretensão, humaniza; e esta humanização lhe permite, como compensação sorradeira, recuperar com a outra mão uma certa profundidade de significado e um certo acabamento de forma, que de repente podem fazer dela uma inesperada embora discreta candidata à perfeição [...]” (CANDIDO, 1992, p. 13-4). Mesmo tratando muito mais da crônica como literatura a ser publicada em livro, a partir da década de 1930, Antonio Candido não esquece de onde surgiu a crônica: dos jornais. Marcus Soares em *A crônica brasileira do século XIX: uma breve história* (2014) trabalha a crônica como um gênero jornalístico, o que se aproxima muito mais do que Pompéia realizou nas últimas décadas do século XIX. Interessante lembrar que, ao se ater em escrever para os jornais, os cronistas não estavam preocupados com os valores de que a crônica dispunha, posto que são argumentos refletidos a partir do século XX, momento em que historiadores perceberam a importância da crônica como documento de uma época, além do impulso no mercado editorial com publicações em livros de autores como Carlos Drummond de Andrade (1902-1987), Manuel Bandeira (1886-1968), Mário de Andrade (1893-1945) e Rubem Braga (1913-1990).<sup>8</sup>

É conveniente primeiramente apresentar como se constitui formalmente a crônica. Paulo Rónai, em 1966, na palestra proferida na Universidade de Flórida (EUA), atestou algumas características para a construção de uma crônica. Para ele, antes de mais nada, um cronista precisa ter talento, pois quando reunidas em volume, por exemplo, essa qualidade fica perceptível. Além desse ingrediente mais subjetivo, segundo Rónai e Tauil, o mote da crônica é um assunto atual: “Dentro desse critério poderá ser um evento de interesse geral ou um acontecimento estritamente particular, tanto uma revolução que vira tudo pelo avesso quanto uma ponta de conversa apanhada na rua.” (RÓNAI; TAUIL, 2014). Como estrutura para a crônica, os

---

<sup>7</sup> Laurent de Wilde, proprietário da loja de artigos para pintura, construiu um salão para exposição de obras de arte, conhecido na cidade do Rio de Janeiro. Existiam também outras galerias, tais como a Casa Vieitas e Glace Elegante. Ver SILVA, Maria Antonia Couto da. *A Repercussão das Exposições Individuais de Pintura no Brasil da Década de 1880. 19&20*, Rio de Janeiro, v. IX, n. 2, jul./dez. 2014. Disponível em: << [http://www.dezenovevinte.net/criticas/exposicoes\\_1880.htm](http://www.dezenovevinte.net/criticas/exposicoes_1880.htm) >> Último acesso em setembro de 2015.

<sup>8</sup> Antonio Candido presume que seja na década de 1930 que a crônica moderna se consagrou e se consolidou como gênero brasileiro, a partir desses escritores e jornalistas.



escritores afirmam que o tamanho é praticamente invariável, entre uma ou duas laudas e não pode ter 10 laudas. Eles ainda atentam para a particularidade do cronista de jornal – seu espaço no jornal será sempre o mesmo. E, mesmo sendo um texto escrito para o jornal, ele se difere na linguagem, pois na crônica não é permitido o uso de jargões, nem mesmo o tom solene usado por jornalistas, e sim “[...] uma amostra da língua falada, um repositório da linguagem coloquial” (RÓNAI; TAUIL, 2014). Outra característica que vale ser ressaltada é o fator involuntário a que ela se atém: o seu valor sociológico, posto que somente após ser escrita, e, no caso, publicada, a crônica está fadada a ser um documento da vida social em que foi elaborada. Não é à toa que eles afirmam, “Sem dúvida alguma os historiadores do futuro hão de recorrer às crônicas para reconstituírem a fisionomia do Brasil do nosso tempo”(RÓNAI; TAUIL, 2014). No caso dessa pesquisa, o interesse está nos apontamentos que o escritor Raul Pompéia lançou entre as décadas 1880 e 1890 sobre as artes plásticas no Brasil.

Antonio Candido, ao falar da linguagem da crônica, acrescenta que a partir da década de 1850 a crônica deixou de ser comentário e informação para divertir o leitor, com uma linguagem descompromissada. Ele elenca alguns escritores para exemplificar a sua afirmação:

No século passado, em José de Alencar, Francisco Otaviano e mesmo Machado de Assis, ainda se notava mais o corte de artigo leve. Em França Júnior já é nítida uma redução de escala nos temas, ligadas ao incremento do humor e certo toque de gratuidade. Olavo Bilac, mestre da crônica leve, guarda um pouco do comentário antigo mas amplia a dose poética, enquanto João do Rio se inclina para o humor e o sarcasmo, que contrabalançam um pouco a tara do esnobismo. Eles e muitos outros, maiores e menores, de Carmen Dolores e João Luso, até os nossos dias, contribuíram para fazer do gênero este produto *sui generis* do jornalismo literário brasileiro que ele é hoje (CANDIDO, 1992, p. 16).

Algumas características sobre crônica são expostas nesse trecho de Antonio Candido a partir de escritores como França Júnior (1838-1890) e Olavo Bilac (1865-1918), contemporâneos de Pompéia, porém, esses aspectos são diferentes do que Pompéia escrevia, pois seus textos não são humorísticos, nem mesmo gratuitos – no sentido de evasão da realidade. A ideia de gratuidade para algumas crônicas começa a ser adotada com o intuito de descansar o leitor dos assuntos mais importantes, daí o fato de os escritores se basearem no humor, posto que os jornais eram preenchidos por assuntos sobre política e economia, ditos os mais graves e sérios a serem conhecidos pelo público (SOARES, 2014). Essa é uma das razões para a crônica ser

tratada como gênero menor, além do próprio suporte efêmero a que era condicionada a crônica no jornal, que, segundo Soares, também influenciaria na construção textual por compor os “[...] modos industrial e mercadológico de produção, conseqüentemente encarados como empecilhos para qualquer tipo de criação mais elevada, sublime [...]” (SOARES, 2014, p. 41).

O fato da criação para a escrita ser subestimada na crônica para jornal revela outro apontamento sobre o caráter da crônica, que Soares explora em seu livro e para o qual aqui se reserva um espaço de discussão: a crônica como gênero literário. Mesmo que ele discuta o caráter literário da crônica em outro suporte mais nobre, o livro, tal discussão vale para a situação de Pompéia, visto que suas crônicas tomam características que flutuam entre o poema em prosa<sup>9</sup> ou o comentário. Inclusive o uso do gênero poema em prosa para Pompéia cai bem tanto ao escrever para os jornais, quanto para a estrutura das obras. Conforme Gilberto Araújo,

O poema em prosa constitui, desse modo, o suporte expressivo que mais eficazmente supre os anseios pompeianos de autenticidade e de libertação. A brevidade característica do gênero, levando o escritor a exprimir o máximo no mínimo, privilegia o ritmo e a analogia como recursos menos precários de perseguir tudo aquilo que parece escapar à linguagem. O inconcluso do fragmento assume potencial iluminador (ARAÚJO, 2013, p. 25).

Afrânio Coutinho declara na Introdução de um dos volumes das *Obras de Raul Pompéia* (1982) que o gênero crônica é passível de diversas categorias. Ele elenca: a crônica narrativa, bem próxima ao conto, em que o fundamento é uma estória; a crônica metafísica, em que o cronista reflete em tom filosófico os acontecimentos da vida; a crônica poema em prosa, texto com conteúdo lírico e imaginativo do escritor; a crônica-comentário, que tem a proposta de comentar acontecimentos diferentes – a crônica machadiana e alencariana<sup>10</sup> pertencem a essa configuração; e, por último, a crônica-informação, trabalho de divulgação dos fatos em tom impessoal. Nesse mesmo texto, Coutinho adverte sobre os problemas encontrados nas crônicas, em consequência

---

<sup>9</sup> O gênero poema em prosa se consolida em 1842 na França, e conforme Fernando Paixão “[...] desentranha-se da ideia de poema. É a partir do impulso poético que o seu conteúdo ganha forma e unidade. Seja composto de cinco linhas ou de duas páginas, cada poema deve forjar o tema e os recursos de sua proposição. Ao desfrutar de liberdade formal, defronta-se com um horizonte de possibilidades mil para a expressão, mas reguladas pelo desafio da concisão. Pode até mesmo recorrer à descrição ou à narração de algum fato ou ocorrência diária, mas de maneira breve e elíptica”. PAIXÃO, Fernando. Poema em prosa: problemática (in)definição. *Revista Brasileira*. Rio de Janeiro, n. 75, p. 151-162, 2013.

<sup>10</sup> Referentes aos escritores Machado de Assis e José de Alencar, respectivamente.

da sua flexibilidade diante dos outros gêneros. Elucida os problemas encontrados entre a crônica e a reportagem, a linguagem, o estilo, a literatura, a filosofia, o livro e a sua autonomia (COUTINHO, 1982).

A discussão que Soares aponta – na verdade, uma discussão isolada tanto pelos próprios literatos, quanto pelo tempo – a respeito da crônica gira em torno da dúvida de ela ser ou não um gênero literário. Soares apresenta os literatos que discutem essa questão a partir do momento em que a crônica passa a ser apresentada também em um suporte mais nobre que folhas de jornais: o livro. Porque, enquanto ela se apresentava em jornal, ou seja, escrita praticamente de um dia para outro para ser descartada em seguida por motivos, inclusive, temáticos, os literatos não se preocupariam.

Nesse imbróglio, alguns literatos defenderam a literariedade da crônica enquanto outros hesitavam e até olhares preconceituosos surgiram, como o de Nelson Werneck Sodré:

Tudo aquilo que convencionamos aceitar como literário representa, na imprensa, o resíduo provinciano. Substituída, pouco a pouco pela reportagem, incompatibilizada com o sentido de atualidade que o jornal não pode dispensar, a crônica descambou para uma falsidade transparente de que não pode encontrar saída (SODRÉ apud SOARES, 2014, p. 49).

Lendo assim, parece que quaisquer que fossem os assuntos tomados pelos escritores, a crônica não seria merecedora de autonomia como gênero, mesmo quando lida em livros, pois também seria rechaçada, isso porque, assim como o suporte de papel faria diferença, a temática não ofereceria interesse para os leitores. Entre os que configuravam a crônica a partir de aspectos negativos estava o literato Francisco de Assis Almeida Brasil, que criticava a criação do mercado editorial, em que qualquer coisa que os escritores escrevessem poderia se tornar uma crônica. Outro escritor, Carlos Heitor Cony, considerava a crônica não um gênero e sim um “negócio literário” (CONY apud SOARES, 2014) que atendia aos preceitos do mercado e aos preciosismos dos escritores que escreviam “por motivos pessoais, absolutamente extraliterários” (CONY apud SOARES, 2014), sendo assim a forma que os cronistas encontravam para fazer extravasar suas particularidades. Alceu de Amoroso Lima, que adotava o pseudônimo Tristão de Ataíde, pensou que a crônica não soube se habituar com o livro. Vale destacar sua metáfora da crônica como flor murcha dentro do livro,

[...] nas páginas de um livro, uma crônica [...] dá sempre a impressão de uma flor murcha, dessas que antigamente se guardavam nos livros, e que lembram apenas, melancolicamente, o frescor da vida que possuíram. Uma crônica num livro é como passarinho afogado. Tira a respiração e não interessa (LIMA apud SOARES, 2014, p. 58).

Essas discussões, como afirmado anteriormente, foram assinaladas já nas primeiras décadas do século XX, até a década de 1960, contudo, a compilação de crônicas já se deu no século XIX: França Júnior, após ter escrito algumas crônicas na *Gazeta de Notícias*, publicou-as sob o título *Folhetins*, em 1878; Luís Guimarães Júnior, em 1872, reuniu seus textos jornalísticos em *Filigranas*, e, inclusive, Machado de Assis compilou seis crônicas em livro intitulado *Páginas Recolhidas*, em 1899 (SOARES, 2014). Após quase uma centena de anos, Afrânio Coutinho faria o mesmo com as crônicas de Raul Pompéia (suporte para esse trabalho), e também se debruçou teórica e conceitualmente sobre a crônica, que considerava um gênero como qualquer outro, nem mesmo fazendo diferença entre a crônica de jornal e a de livro. Outro literato que vê com bons olhos a crônica em livro é Eduardo Portella, pois seriam os “livros de crônicas que transcendem a sua condição puramente jornalística para se constituir em obra de arte literária”(PORTELLA apud SOARES, 2014, p.61). Claramente, ele enobrece a crônica em livro pelo recurso às palavras “obra de arte” e “transcendem”, dando um status superior às crônicas publicadas em livros. Portella aprofunda a conceitualização de crônica porque sublinha seus trânsitos entre os outros gêneros – sua ambiguidade – e, assim, consolidando sua autonomia. É a essa transcendência que ele se refere quando afirma que a crônica no jornal pode ser caracterizada por variados gêneros, transcendendo assim o limite jornalístico: “o enriquecimento poético da crônica é uma maneira das mais eficazes de fazê-la transcender, de fugir ao seu destino de notícia para construir o seu destino de obra de arte literária” (PORTELLA apud SOARES, 2014, p. 62-3). O termo “transcendência”, que Portella utiliza nessa ocasião, mais tarde seria empregado, segundo ele, para qualquer texto literário que manifestasse linguagem autorreferencial e, portanto, a crônica, pela sua criação a partir de algo referente a quem escreve e não apenas a um caso efêmero do cotidiano, se insere em um gênero que transcende, principalmente quando colocada em livro, prometendo alcance e sobrevivência maiores (SOARES, 2014). Soares, após essa percepção de transcendência apresentada por Portella, critica essa ideia, pois o livro não é segurança de que o texto será lido pelos leitores contemporâneos da sua primeira publicação nem mesmo pelos leitores atuais, então, a noção de transcendência seria prejudicial, porque descaracterizaria a ambiguidade inerente da crônica em benefício dos outros gêneros. Essas articulações em torno da

literariedade e da transcendência da crônica acabam afastando cada vez mais o seu lastro jornalístico e a inserindo no campo da literatura.

Importante observar que as crônicas de Raul Pompéia não se encontravam na parte conhecida como *feuilleton*<sup>11</sup>, situada no rodapé da página do jornal, destacada por uma linha horizontal, mas sim no corpo principal do jornal. Pompéia diferenciava o assunto das suas crônicas apenas com um traçado, já que seus assuntos se diversificavam quanto à temática. Para melhor visualizar a apresentação de seu texto no jornal, reproduzo abaixo a crônica do dia 03 de fevereiro de 1889 (mas escrita no Rio de Janeiro, em 31 de janeiro), publicada no *Diário de Minas*, de Juiz de Fora, na seção *A Vida na Corte*, na sexta coluna do jornal. O propósito da reprodução é observar a variedade temática: Pompéia escreve sobre a febre amarela que afeta a capital, assim como as notícias de óbitos e por último as exposições de França Júnior (1838-1890) e Aurélio de Figueiredo (1854-1916), que entusiasmam o escritor pela dedicação à paisagem brasileira.

[Imagens 9 e 10 nas páginas seguintes]

Duas primeiras folhas do jornal *Diário de Minas*, de Juiz de Fora, em 03 de fevereiro de 1889.

---

<sup>11</sup> *Feuilleton* (termo francês, que no Brasil ora é chamado de Folha, ora de Apêndice, ora de folhetim) era o espaço dedicado a diversos assuntos, que por vezes eram pagos; no Brasil, esse espaço vinha com uma rubrica conforme a modalidade do texto. Nesse setor do jornal, então, apareciam críticas de teatro e prosas de ficção, por exemplo (SOARES, 2014, p. 95).





Ainda sobre a ambiguidade da crônica, Coutinho distingue a crônica literária e seu caráter jornalístico, escrevendo um elogio à crônica,

[...] porquanto a crônica é um gênero literário embora ligado ao jornal; mas, enquanto o jornalismo (artigos, editoriais, tópicos) tem no fato o seu objetivo, seja para informar divulgando-o, seja para comentá-lo dirigindo a opinião, para a crônica o fato só vale, nas vezes em que ela o utiliza, como meio ou pretexto, de que o artista retira o máximo partido, com as virtuosidades de seu estilo, de seu espírito (de “finesse”), de sua graça, de suas faculdades inventivas. *A crônica é na essência uma forma de arte imaginativa, arte da palavra, a que se liga forte dose de lirismo. É um gênero altamente pessoal, uma reação individual, íntima, ante o espetáculo da vida, coisas, seres. O cronista é um solitário com ânsia de comunicar-se. Para isso, utiliza-se literariamente desse meio vivo, insinuante, ágil, criativo, que é a crônica* (COUTINHO, 1982, 33-4).

Raul Pompéia se autodenomina cronista em consequência do formato e meio em que escreve. Realmente, ele é um cronista, afinal, seu texto consistia em um assunto atual, que envolvia um mundo particular, pelos seus comentários, e um mundo universal e social, pelos motivos artísticos levantados. Outro fato que corrobora esse epíteto em Pompéia é a ambiguidade, o trânsito entre gêneros que o leva a transcendência pelos motivos de autorreferência que Eduardo Portella levanta.

## 2.2 Raul Pompéia: a natureza o denomina crítico

*O coração é o pêndulo universal dos ritmos. O movimento isócrono do músculo é como o aferidor natural das vibrações harmônicas, nervosas, luminosas, sonoras. Gradua-se pela mesma escala os sentimentos e as impressões do mundo.*<sup>12</sup>

No romance *O Ateneu* (1888), Dr.º Cláudio profere as palavras acima, em conferência no Colégio Abílio, contudo, esse trecho corresponde à ideia de arte do próprio autor do livro, Raul Pompéia, que se exterioriza nas palavras do personagem. O trecho escrito para o romance seria como um tratado do que Raul Pompéia pensava sobre arte. É interessante trazer esse trecho como amostra de como funciona a crítica para o escritor fluminense. Contudo, como pensar Pompéia crítico se, como afirmado nas páginas anteriores, ele foi descrito como um cronista de acordo com as configurações que os literatos trouxeram à baila? Lembro de outro escritor,

---

<sup>12</sup> POMPÉIA, Raul. *O Ateneu*. São Paulo: Hedra, 2008, p. 155.



Gonzaga Duque Estrada, esse sim, legitimado como crítico de arte no Brasil, no século XIX; são dois tipos de projeto diferentes: enquanto Gonzaga Duque intentava escrever suas críticas para publicá-las em livro, como é o caso de *A Arte Brasileira*, Raul Pompéia não demonstrou esse interesse, pelo menos não escreveu sobre isso, a finalidade de seus textos sobre artes plásticas era preencher espaço no jornal com os acontecimentos da capital – não de maneira subestimada, a ver seu interesse e vigor ao tratar do assunto. A fim de relacionar os textos dos dois escritores apresento abaixo a crítica que eles fazem sobre o mesmo artista e obra, escritas para diferentes jornais; enquanto Gonzaga Duque escreve para o *Diário de Notícias* em 2 de agosto de 1888 [Imagem 11], Raul Pompéia escreve para a *Gazeta de Notícias* em 28 de julho de 1888, na seção *Pandora* [Imagem 12].

## BELLAS ARTES

(IMPRESSIONES SEMANAES)

Na casa Moncada—Tabelas varias para varios gostos, umas a oleo, outras a crayon.

Em moldura deitada o annuncio caro de algum estabelecimento orthopedico representado por uma effigie sentimental e côr de rosa; a figura, antes do operada, mostra diferentes monstruosidades que a cirurgia extirpará—no collo, o seio direito hypertrophiado e n'um dos olhos vagaroso principio de hyperchroma.

Outra tela, bom emprego de capital para vitrina de musco, enquadrada ricamente: um pobre senhor, desgostoso com a existencia, entrega-se ao supplicio do retratista para terminar seus dias de amargura. E, no meio d'esses exóticos productos da *panchérie* da arte, um trabalho de Rodolpho Amoedo — o retrato de L. Gonzaga Duque-Estrada.

Compreende-se o caducado.

Ruskin, na sua viagem á Italia, todas as vezes que era obrigado a resguardar o olfacto com o lenço, convenientemente perfumado, tinha a certeza de encontrar obra de grande mestre.

Deformidades do sentimento humano...

Esse retrato abstracto nos do interesse commercial da casa, prende a nossa attenção.

A tela é pequena. Fundo vermelho esbatido, um pouco *gris*; á esquerda uma mesa de pellucia azul esverdeado, em sombra, sobre ella papeis esparaos e uma fila de livros; no *fanteil*, junto á mesa, está a figura, em pose natural, simples, contemplando com doçura o espectador. A luz vem de frente — devia passar por cima da cabeça do pintor — e apanha todo o busto do modelo.

Observamos: cabeça levemente inclinada sobre o hombro direito; claro colorido, sem interrupções de sombras; desenho nitido, difficil de observação pela macia pureza dos pequeninos detalhes de uma cabeça de moço em que não ha um só traço asperamente accusado; depois o busto, massa illuminada sem minuciosidades, apanhada em primeira impressão. Linha bonita e cheia pela curva do alto espaldar do *fanteil*, sobre o qual pesam as dobras de um panno roxo com flores negras que harmonisa sympathicamente a tonalidade.

O modelo tem as pernas cruzadas, em escuro; na perna direita bellissimo valor, feito com precisão admiravel; e a dextra, descansando sobre esta perna, segura uma bengala que traça, em frente á nasas, accentuado relevo de linha vertical. Sobre a mesa o *brago* esquerdo, bom escuro, pousado de leve; não muito bem estudada, na attitudo de brincar com os papeis que estão a seu alcance.

Um moço do espirito notando a negra pelle da cobra que está nos pés do *fanteil*, disse que isto valia a assignatura do artista. Aquella maneira de fazer, simples e segura, de sentir delicadamente a densidade de cada objecto e saber dar-lhe seus respectivos valores, é a mesma do famoso autor da *Lindber* *não*.

Boa disposição de linhas no *ensemble*, tonalidade e calma doce, impressão lenta e feliz, factos são, em *synthese*, as qualidades queahi encontramos.

Na casa de Wilde—uma cabeça de estudo, typo arabe, ainda devido aos pinceis de Amoedo. Cabeça e parte do busto cobertos pelo lizo alvadio do alburno; rosto, em perfil, exposto á luz, uma luz quente, talvez imitando o reflexo de alguma parede branca das casas de Jerusalem. Na sombra acariaciadora, que a tarja do alburno projecta-lhe sobre a fronte, a negra pupilla reflecte o enervamento do callido mormaço dos dias do Oriente. E junto ao labio, no voluptuoso aconchego do berço, um sinalzinho côr de passa, uma pinta que sensualisa essa physionomia pouco commum, entre mulher e moço, conjuncto de linhas exquisitas, fazendo sahir do rosto um grande nariz de homem e tomando curvas delicadas no mento.

Magistral!

Na casa Vieitas — Uma paisagem de Treidler. Morro entre o primeiro plano e o fundo, e outro e mais outro em gradações de tons; uma facha de mar, em frente á moldura: um côrte de praia—duas pedras fazendo esce aos vagarões que espumam, espojando-se sobre a areia, depois duas canoas, puxadas sobre as estivas e, curvada sobre uma d'ellas, uma figurinha côr de barro.

Em cima o céu de todas as paisagens do Sr. Treidler, nuvens espolidas, de configuração tempestuosa, estalando no alto, tragicamente. Tonalidade fresca, factura convencional, á maneira de aquarella—apresentando manchas sobre manchas sem a menor observação da natureza.

Dois crayons do Sr. Valle—um d'elles—cópia de um Menino Deus de madeira, deitado em caminha de presepe; o outro é um bom retrato do fallecido jornalista Luia de Castro. Parecido e bem feito.

D.

[Imagem 11]  
Recorte da seção *Bellas Artes* assinado por D., pseudônimo de Gonzaga Duque, para o jornal *Diário de Notícias*, do Rio de Janeiro, em 02 de agosto, 1888.

Gonzaga Duque escreve:

Na Casa De Wilde – uma cabeça de estudo, tipo árabe, ainda devido aos pincéis de Amoedo. Cabeça e parte do busto cobertos pelo linho alvadio do albornoz; rosto, em perfil, exposto à luz, uma luz quente, talvez imitando o reflexo de alguma parede branca das casas de Jerusalém. Na sombra acariciadora, que a tarja do albornoz projeta-lhe sobre a fronte, a negra pupila reflete o enervamento do cálido mormaço dos dias do Oriente. E junto a lábio, no voluptuoso aconchego do buço<sup>13</sup>, um sinalzinho cor de passa, uma pinta que sensualiza essa fisionomia pouco comum, entre mulher e moço, conjunto de linhas esquisitas, fazendo sair do rosto um grande nariz de homem e tomando curvas delicadas no mento.

Magistral! (DUQUE, 1888a, p. 2).<sup>14</sup>

---

<sup>13</sup> Conforme a nota de rodapé dos organizadores da edição do livro em que a crítica também foi publicada, Júlio Castañon Guimarães e Vera Lins, no jornal lê-se “beicho”, porém, Gonzaga Duque corrigiu por escrito em um recorte de seu arquivo para “buço”.

<sup>14</sup> Originalmente publicada em DUQUE, Gonzaga (assinado: D.). Bellas artes: impressões semanais. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 02 de agosto, 1888.

# PANDORA

## NOTAS

Genero da esterilidade o *pastel*, effeitos de *seccura*, *seccura* do fazer *sêdo*. Empasta-se o colorido com as infinitas nuances em que se esmeram os fabricantes das tintas, imita-se o brilho vitreo, imita-se o brilho humido, imita-se a flaccidez de certos aspectos, consegue-se reproduzir o proprio liquido transparente e corredo; mas uma cousa faz falta á vista, diante de um quadro d'este processo, que é a fusão perfeita da cor em outra cor, como se o mais escrupuloso matiz não fosse ainda completo, que é a impressão de fluidiz do oleo ou a frescura facil dos toques da aquarella. A elogiada frescura do pastel no avelludado da carne é a frescura do pó de arroz, a aridez da toilette, supprimindo a recreação lubrificante que é a vida natural da formosura. E parece á gente sentir o pó de arroz graduado em todas as tintas, no panno, nos cabellos, nos reflexos da aço, nas sombras espessas, na propria luz.

Gaba-se a esterilidade do genero, porque absorve a claridade exterior, impedindo o espelhamento dos quadros a oleo. N'este ponto ainda o *pastel* nada adianta; porque não equivale á opacidade neutra das aquarellas, se não tem o inconveniente de reluzir por si, reluz terrivelmente por conta do vidro protector que a pulverisação desagregavel reclama.

A exposição Gensollen da Academia de Bellas Artes dá exemplo de todos os resultados obtidos por meio do *pastel*. E o artista pôde ufanar-se de haver triumphado.

Estados de natureza morta, admiravelmente agrupados, dão logar á experiencia de todos os modos. Não se sabe que mais applaudir se a felicidade da representação do pello dos coelhos, das pennas, da rara pennugem das aves, se as escamas do peixe, o amontoado dos camarões, ou aquelle maravilhoso polvo, *tour de force*, no genero, molhado, molle, agglutinante, achatado, frouxamente com o proprio pero.

Gensollen não evita difficuldades, e tanto lhe agrada executar o velludo facil, como a difficilissima descamação das cascas seccas da cebolla, ou os pontos scintillantes do interior vidrado de uma panella, ou a translucidez fosca das uvas brancas. Sempre com exito.

Entretanto, que differença da impressão de todos estes effeitos tão bem realizados para a suavidade seductora da pintura a oleo.

Aquella cabeça de mulher arabe de Amoco, na galeria De Wilde... Nunca se havia de obter a *pastel* a brandura de linho d'aquelle panno sobre os hombros, vivo como a natureza, nesta incarnação assim da face, rosada pelo mormaço da Arabia feliz, com o pequenino vestigio sobre o labio, como a pelle carbonizada pelo beijo de fogo do cavalleiro dos desertos, nem a indefinivel verdade d'aquelle olhar longo a perder-se no horizonte alcançado das aspirações nomades.

R.

[Imagem 12]

Recorte da seção *Pandora*, assinada por Raul Pompéia para o jornal *Gazeta de Noticias*, do Rio de Janeiro, em 28 de julho, 1888.

Raul Pompéia após discorrer sobre a diferença entre as técnicas de pastel, óleo e aquarela, dando sua preferência pelas telas em óleo, aproveita e comenta a mesma obra de Rodolfo Amoedo (1857-1941) que Gonzaga Duque registrou dias depois.

Aquela cabeça de mulher árabe de Amoedo, na Galeria De Wilde... Nunca se havia de obter a pastel a brandura de linho daquele pano sobre ombros, vivo como a natureza, nem encarnação assim da face, rosada pelo mormaço da Árabe feliz, com o pequenino vestígio sobre o lábio, como a pele carbonizada pelo beijo de fogo do cavalheiro dos desertos, nem a indefinível verdade daquele olhar longo a perder-se no horizonte inalcançado das aspirações nômades (POMPÉIA, 1888a, p.1).<sup>15</sup>

Os dois contemporâneos entre si sinalizam para as características que mais lhes chamam atenção, provavelmente poderiam discorrer mais sobre a tela ou inclusive sobre a exposição na Galeria De Wilde, porém, dispõem de poucas linhas. Gonzaga e Pompéia apontam para o sinal que a árabe tem perto da boca e para o sol que arrebenta em mormaço no local em que a modelo supostamente está no Oriente Médio. Os dois escritores se utilizam de palavras generosas com tendências sensoriais, por exemplo, Gonzaga Duque quando afirma que a sombra acaricia e Raul Pompéia ao descrever um beijo de fogo dado pelo cavalheiro na mulher, bastante típico na composição textual dos escritores.

Para aproximar ainda mais na linguagem crítica os escritores e poder pensar em uma provável legitimidade de Pompéia como crítico de arte, sugiro observar os dois textos abaixo, disponíveis novamente nos mesmos jornais anteriormente mencionados, Gonzaga Duque, na seção *Bellas-Artes*, sob a assinatura de A.P. [Imagem 13] e Raul Pompéia escrevendo para a *Gazeta de Notícias*, na seção *Pandora* [Imagem 14]. Serão transcritas somente as partes que interessam para a observação.

---

<sup>15</sup> Originalmente publicada em POMPÉIA, Raul. Notas (Seção Pandora). *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 28 de julho, 1888, p.1.

## BELLAS-ARTES

### IMPRESSIONES DE UM AMADOR

Lembro-me de ter visto, ha muitos annos, um aprendiz de construcção naval trabalhar n'um pequeno modelo de corveta. Toda a tarde, depois das quatro horas, o homem trazia para a porta do casebre em que morava uma mesa de pinho transformada, então, em estaleiro, e sentava-se defronte d'ella e, ahí, enquanto o sol soltava doceamente para o occaso, passava o resto do dia no incalculavel e paciente trabalho de organizar cuidadosamente o complicadissimo aparelho nautico. Eu, um pequeno entusiasta de sorte, sem irmãos, sem companheiros, encontrei na contemplação d'aquelle trabalho o passatempo das minhas horas vespertinas, os unicos momentos de ocio que o *Expositor Portuguez* e a taboada de Maria Barker consentiam á minha vivacidade de criança.

Quando o operario apparecia á porta do casebre, encostado á casaria fronteira á nossa moradia, já eu estava debruçado á janella. Um dia consegui illudir a vigilancia materna e, curiosamente, procurei avistar-me do improvisado estaleiro. Lá se achava o homem, todo vergado á mesa, cabeceando no lado do naviozinho, muito attento ao trabalho.

Era um bojo pequeninó, chapeado de cobre no fundo; os bordos negros tinham de prôa e pópa uma faixa de tinta branca, onde apparecia, em intervallos certos, o quadrado para as bocças de fogo. A mastroação levantava-se d'aquelle todo com o garbo inclinado e rigido dos seus mastros e, de um para outro lado, uma infinidad de cordas e de cabos amarrava uns postos de verga, desuia verticalmente á bojarona, prendia-se do mastro a mastro, ora curvas, ora retezadas, formando ás mais complexas figuras geometricas.

Todo esse trabalho enastria no constructor uma paciencia extraordinaria. E eu ainda o via atarefado com isto e aquillo, cuidadoso, delicado, paciente, como absorvido pela difficuldade immensa de completar a obra.

A's vezes uma taboazinha, um palito, mal collocados, faziam o nervoso, mas leutantemente, invisivelmente, a querida preocupação do trabalho estendia-lha es tentaculos, agarrava e, prendia-o outra vez.

E, aheiado do tudo quanto se passava em torno d'elle, e-m o olhar fixo ao que fazia, a mão um pouco tremula pelo medo de errar, a respiração compassada e forte pelo desejo de conseguir, tornava a organizar os objectos deslocados por um imprevidente tremor de dedos. Job trabalhava. A noite o surprendia na paciente luta de organizar um nada. Quando eu me retirava sentia o cansaco d'aquelle infatigavel trabalhador, uma molleza na vista, um abafamento no peito.

Depois, a sós, ouvindo a leitura da minha mãe, revia mentalmente o trabalho a que assistira durante a tarde. Era um todo confuso, muito detalhado, sem impor-se por uma forma geral o harmonica. Lembra-me de um ponto da prôa, a sineta, o guindaste da ancora, o gradado da coberta, e logo de mais outro ponto — do passaligo do comandante, da camera da tolda, das bitaculas cor de cobre, da roda do leme em que não faltava um só malagueta o mais de outros postos, e de mais outros sempre muito acabados, muito minuciosos.

E' esta tambem a impressão que me causa na pintura o genero detalhado — a miniatura. Vendo os quadros do Sr. Pedro Weingartner lembro-me do trabalho d'aquelle aprendiz de construcção naval. Todos esses alfarrabios, punnos, escrinios, leques, rosarios, carteiros de colleccionador, todas essas recordações de viagens, de tempos, de historia, de artes, de archeologia, e essas cabelleiras empoadas, essas rontas, esses corpos, do *Espolio*, custaram ao artista um trabalho fatigante, um anno de existencia despendido em alguns mezes de paciencia, de observação e de cuidados. E tudo isto reunido, difficilmente dá uma impressão intensa.

Na miniatura (pois hoje em dia chamamos miniatura todo o trabalho em que o detalhe domina) a unidade do assumpto, o objectivo principal da impressão artistica, está subordinada ao acabamento dos accessorios e, por conseguinte, quasi nulla é a parte que tem na obra. Dois mezes n'esse genero, compreendendo o mal que d'ahi provinha ao alcance da impressionabilidade da obra, procuraram harmonisar o fim com o effeito, Boldini, arranjando os accessorios com um certo desleixo para dar valor ao assumpto, Messiaen, procurando na leveza, garridice e simplicidade do pincel uma relação íntima entre as partes do *ensemble*.

Não quero dizer com isto que os quadros do Sr. Pedro Weingartner sejam defeituosos. As suas telas têm incontestavel valor, tomadas como reunião de accessorios escrupulosamente concluidos, e sobretudo muito recommendaveis são — o *Almoço na Capri* e a *Passagem*. Em outras, posto que o desenho nem sempre corresponda á verdade anatomica de um corpo, cousas apresentam-se á curiosidade do amador que formam-se dignas de estima; e entre estas, passagieramente, mencionam-se — o vestido de pelucia branca de uma das figuras do *Preparativos para o baile*, todos os accessorios do *Espolio*, a vegetação da paisagem de Tyrol, na *Vellos amigos*, e o pequeno pastri, feito no *estyle de Mme. Tallien*.

Considerando-se, em este ponto de vista, incubum dos quadros do Sr. Weingartner deixa de ter boas qualidades. Ahí está a vantagem do genero sobre a já muito importante de occultar aos olhos

inexperientes os senões do desenho. Demais a mais, o Sr. Weingartner sabe bem o seu officio, tem talento e observação.

Não precisa, pois, que uma critica, quasi sempre alvejada, embora embuída em boas intenções, venha, á ultima hora, animal o na carreira em que tão felizmente tem alcançado encoimio.

E para terminar chamarei a attenção do leitor para dois estudos de *Cu-tagneto*, expostos na *Galeria Elegante*. São duas marinhas feitas de impressão, em que o diabo d'aquelle temporaneamente deixou a sua nota caracteristica.

A. P.

[Imagem 13]

Recorte da seção *Bellas Artes*, assinada pelo pseudônimo de Gonzaga Duque, A.P., para o jornal *Diário de Noticias*, do Rio de Janeiro, em 09 de setembro, 1888.

[...] Não quero dizer com isto que os quadros do Sr. Pedro Weingartner sejam defeituosos. As suas telas têm incontestável valor, tomadas como reunião de

acessórios escrupulosamente concluídos, e sobretudo muito recomendáveis são o *Almoço em Capri* e a *Passagem*. Em outras, posto que o desenho nem sempre corresponda à verdade anatômica de um corpo, cousas apresentam-se à curiosidade do amador que tornam-se dignas de estima; e entre estas, passageiramente, mencionam-se o vestido de pelúcia branca de umas figuras do *Preparativos para o baile*, todos os acessórios do espólio, a vegetação da paisagem de Tirol, os *Velhos amigos*, e o quadrinho<sup>16</sup> feito no estilo de Alma Tadema.

Considerando sob este ponto de vista, nenhum dos quadros do Sr. Weingartner deixa de ter boas qualidades. Aí está a vantagem do gênero sobre a já, muito importante de ocultar aos olhos inexperientes os senões do desenho. De mais a mais, o Sr. Weingartner sabe bem o seu ofício, tem talento e observação (DUQUE, 1888b,p. 2-3).<sup>17</sup>

---

<sup>16</sup> Conforme a nota de rodapé dos organizadores da edição do livro em que a crítica também foi publicada, Júlio Castañon Guimarães e Vera Lins, o autor corrigiu à mão em recorte de arquivo, substituindo o pastel por quadrinho, porém não supriu “pequeno”. (DUQUE, Luis Gonzaga. *Impressões de um amador: textos esparsos de crítica* (1882-1909). Org. Júlio Castañon Guimarães e Vera Lins. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.)

<sup>17</sup> Originalmente publicada em DUQUE, Gonzaga. (assinado A.P.). *Impressões de um amador* (Seção Bellas Artes). *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 09 de setembro, 1888, p. 2-3.

# PANDORA

## NOTAS

Exposição Norak, no edificio da Typographia nacional.

Um grande quadro allegorico de homenagem á Princesa Redemptora.

O cenario de paysagem é feliz. Montanhas no fundo, tintas diluidas na sombra azul do alvorecer. Uma fazenda branca, adormecida n'uma collina de contra-forte; na chaminé vai despertando o primeiro fumo, leve, elevando-se. Além das montanhas, no céu baixo, sangram as cores de uma aurora apopletica.

Para o primeiro plano, o quadro desmexce. Impressiona logo aquelle raio de sol meridiano, que vem expressamente sobre a corça allegorica, como indicando: aqui está ella.

As flores da corça não têm a mesma verdade da natureza do fundo, da propria vegetação mais proxima e das fitas.

Sobre a corça, uma arvore de pedra e um corvo de pau.

Dá arvore pende uma ponta de corça. Junto do corvo e abaixo da corça, uma caveira. De um coto de terra, sustendo a corça, sahe uma mão de cadaver.

Do cadaver? Não se pôde bem affirmar; tambem de vivo; nem mesmo de um corpo presente: porque a camada de terra não tem altura para cobrir, nem a arvore daria espaço a estender-se um corpo. Esta mão, como o raio meridiano, vem directamente da intenção allegorica. A mão está alli, sem corpo, viva, quasi no rez da terra, para manter a corça; o raio de sol contradictorio, para fazer brilhar a inscripção.

Sempre que uma allegoria prejudica de proposito a naturalidade, fica comprometida. Aquella mesma paysagem de alvorada, o tronco, a corça, o craneo e uma corça, na relva, no luzco-fusco, seria uma composição delicada do genero e ao mesmo tempo a allegoria expressa da homenagem melancolica das victimas. X

Exposição Weingaertner, na galeria Pacheco.

Quadros de interior e de ar livre.

Os interiores são de primeira ordem, salvo alguma dureza de desenho em certas figuras. Sorpreheuda a perfeição com que o artista distribue as perspectivas de colorido e a correcção linear com que dispersa o atropello inapreciavel de todos os detalhes pittorescos.

Aquello espolio de artista curiosamente revolvido, violado pela indiscripção brejeira dos *herdeiros alagres*, é um mimo de agrupamento de pessoas e objectos. As attitudes são faccis, acertadas e graciosas; os pannos dobram-se admiravelmente; as physiognomias respiram alma, communicando-se na atmosphera profunda sob os arcos pesados da architectura; a luz fulgura real em pontos perdidos, em cores da mobilia, reflexos do seda, verniz de marmores, destacando-se da tranquilla obscuridade do salto a dentro, no desmaucho da velha bibliotheca de alfarrabios, pelas antigas paredes denegridas, testemunhas consternadas do vandalismo inventariano.

As telas de céu e paysagem não agradam tanto. Parece que as proprias figuras resentem-se da deslocação do talento do artista, mais a gosto nas perspectivas limitadas. Não se destacam os planos de verdura, graduum-se pouco os tons de sombras, mesmo levando em conta a limpidez do dia italiano, de que nos mandou Henrique Bernadelli não ha muito, tão boas cópias.

R.

[Imagem 14]

Recorte da seção *Pandora*, assinada por Raul Pompéia para o jornal *Gazeta de Notícias*, do Rio de Janeiro, em 09 de setembro, 1888.



Aqui, Raul Pompéia:

Exposição Weingaertner, na galeria Pacheco.

Quadros de interior e de ar livre.

Os interiores são de primeira ordem, salvo alguma dureza de desenho em certas figuras. Surpreende a perfeição com que o artista distribui as perspectivas de colorido e a correção linear com que dispersa o atropelo inapreciável de todos os detalhes pitorescos.

Aquele espólio de artista curiosamente revolido, violado pela indiscrição brejeira dos herdeiros alegres, é um mimo de agrupamento de pessoas e objetos. As atitudes são fáceis, acertadas e graciosas; os panos dobram-se admiravelmente; as fisionomias respiram alma, comunicando-se na atmosfera profunda sob os arcos pesados da arquitetura; a luz fulgura real em pontos perdidos, em ouros da mobília, reflexos de seda, verniz de mármore, destacando-se da tranqüila obscuridade do salão adentro, no desmancho da velha biblioteca de alfarrábios, pelas antigas paredes denegridas, testemunhas consternadas do vandalismo inventariante.

As telas de céu e paisagem não agradam tanto. Parece que as próprias figuras ressentem-se da deslocação do talento do artista, mais a gosto nas perspectivas limitadas. Não se destacam os planos de verdura, graduam-se pouco os tons de sombras, mesmo levando em conta a limpidez do dia italiano, de que nos mandou Henrique Bernardelli, não há muito, tão boas cópias (POMPÉIA, 1888b, p.1).<sup>18</sup>

Como é possível ler na seção de Gonzaga Duque, antes da crítica em si, existe uma breve estória de que ele se lembra para associar as características da pintura minuciosa de Pedro Weingartner (1853-1929) com o trabalho de um construtor naval, enquanto que Raul Pompéia dedica suas letras, nesse dia, a duas exposições: Novak (1853-s.d) e Weingartner de maneira mais direta, mas não menos interessante e crítica. Os dois escritores apontam para o detalhamento excessivo das obras expostas na galeria Pacheco e, também, para a técnica empregada pelo artista, o desenho, que não dá leveza às figuras das telas. Gonzaga Duque e Raul Pompéia, de acordo com os princípios da crítica francesa a partir do século XVIII, realizam uma crítica mais natural e atual para o momento, o interesse era emitir a opinião do próprio escritor sobre as exposições, obras e artistas sem aferir normas de arte (VENTURI, 2007).

A crítica de arte, desde o século XVIII, tomou o caráter de falar sobre a arte atual, de conversar com o artista contemporâneo de sua época, uma maneira também de se aproximar o seletor público leitor, quando, na França, as exposições de arte se tornam correntes. Mais de dez

---

<sup>18</sup> Originalmente publicada em POMPÉIA, Raul. Notas (Seção Pandora). *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 09 de setembro, 1888, p. 1.

anos após a publicação das crônicas de Étienne La Font de Saint-Yenne (1688-1771) sobre exposições de arte, Denis Diderot (1713-1784) iniciou sua trajetória como crítico no *Salons*<sup>19</sup> para a *Correspondance littéraire*<sup>20</sup> entre 1759 e 1781. Segundo Venturi (2007), Diderot se mostrou mais um jornalista do que um filósofo das artes, tendo uma visão limitada para falar sobre arte, além de não refletir o suficiente para emitir algum juízo, nem mesmo ideias originais ele dispunha ou então eram irrelevantes; outra oposição feita ao trabalho de Diderot seria a de emitir impressões momentâneas e de ter interesse puramente literário pelos assuntos. Porém, Venturi alerta que, apesar dessas limitações, o Enciclopedista era bastante confiante nas afirmações e tinha um espírito intuitivo (VENTURI, 2007). O historiador da arte Germain Bazin, por sua vez, constata que não se pode esquecer que Diderot escrevia para um público fora de Paris que não tinha a possibilidade de visitar as exposições. Essa descrição também fazia parte do seu argumento de que uma obra de arte só encontra seu equivalente com a expressão literária; ele seria, inclusive, o predecessor dessa tendência tomada por Baudelaire, Élie Faure e Paul Claudel (VENTURI, 2007). Portanto, a descrição minuciosa das obras a ponto de inventar histórias para fazer o leitor adentrar mentalmente na obra em discussão era de suma importância, além, da primazia do escritor em explicitar os arrebatamentos de sentidos e emoções (DIDEROT, 1989).

Diderot defendia o pensamento sobre a obra de arte de maneira que os sentimentos fossem os seus princípios, ele próprio chama de *passions*, como escreveu em *Pensées Philosophiques* (1746): “Nada melhor que as paixões, as grandes paixões, para elevar a alma às grandes coisas. Sem elas deixa de haver o sublime, tanto nos costumes como nas obras; as belas-artes regressam à infância e a virtude torna-se insignificante” (DIDEROT apud VENTURI, 2007, p. 136). Ao estimar os sentimentos em preferência a razão absoluta, a crítica do século XVIII para o XIX sobrepõe a imaginação. Venturi afirma que,

[...] a imaginação, atividade que influi na alma, cria o gosto e, em grau superior, também o gênio. Não só se exclui aqui a dificuldade de considerar o sentimento passivo como atividade criadora do artista, como também se coloca a atividade da imaginação na base da arte e da crítica de arte. E trata-se de uma imaginação que é forma universal, distinta dos conteúdos fantasiosos (VENTURI, 2007, p. 137).

---

<sup>19</sup> Conforme Bazin, o título *Salons* surge pelo nome da sala situada no Louvre, chamada *Salon Carré*, em que se realizavam exposições da *Académie royale de peinture et de sculpture* a serem julgadas pelo público. Este público, não contente com os livretos disponibilizados, desejava que neles viessem também comentários escritos por pessoas qualificadas. BAZIN, 1989, p.91.

<sup>20</sup> Segundo Bazin, a *Correspondance littéraire* foi uma “[...] folha manuscrita bimensal dirigida por Grimm e destinada exclusivamente a assinantes estrangeiros, príncipes e monarcas da Europa.” BAZIN, 1989, p.91.

A imaginação que Venturi menciona é a consequência dos sentimentos e das sensações que o artista teve e dispôs na obra de arte, e é a forma que demonstraria a criatividade e a unicidade da obra artística, ao passo que os sentimentos e sentidos são diferentes de indivíduo para indivíduo.

Considerando a imaginação e a criatividade artísticas como composição da obra de arte, remeto ao filósofo romântico Friedrich Schiller (1759-1805), quando afirmava que o que faz o homem *ser* é o ato de criar e não o de descobrir, ou seja, seria a invenção de outro mundo, além do mundo natural, um mundo com razão e imaginação próprias, e seria a partir dessa criação humana que seria possível se libertar do mundo físico, voltando-se para o inacessível (SCHILLER, 2002). A referência a Schiller se dá porque a crítica francesa do século XIX absorveu as ideias do Romantismo alemão muito, inclusive, por sua oposição ao neoclassicismo e aos tratados rígidos de arte.

A crítica de arte nesse momento se associava a pensamentos pouco ortodoxos, como é o caso do poeta Charles Baudelaire (1821-1867), que também considerava que a questão da imaginação seria o aspecto que permeia o conteúdo da obra de arte e também do espectador: será primeiramente o artista, depois o crítico, que julgará sobre sua representação ou significação. O poeta francês julgava que a arte pura seria aquela capaz de sugerir sentimentos e devaneios, daí a crítica ser tão pessoal do ponto de vista de quem escreve e, ao mesmo tempo, ser capaz de suscitar novas abordagens. Sobre o processo criativo e a importância do papel do crítico, Baudelaire escreve:

Mas a fantasia é vasta como o universo multiplicado por todos os seres pensantes que o habitam. É a primeira coisa que aparece, interpretada pelo primeiro que aparece; e, se este último não tiver uma alma que lance uma luz mágica e sobrenatural sobre a obscuridade natural das coisas, ela é uma inutilidade horrível, é a primeira coisa a ser contaminada pelo primeiro a chegar (BAUDELAIRE apud CALASSO, 2012, p. 21).

Por essa estrutura flexível da crítica francesa e pelo pensamento de que a imaginação é a primazia tanto para o artista quanto para o crítico é possível declarar que, considerando especificamente Raul Pompéia, a crítica impressionista configura seu perfil de crítico. Embora, já no século XX, a impressão pessoal fosse considerada irrelevante para o conhecimento universal em proveito da objetividade e rigorosa cientificidade, Antonio Candido defende a crítica

impressionista sob o ponto de vista de que é ela quem faz a associação entre a obra e o leitor, o que ele chama de “ligamento vivo”, “coeficiente humanístico” (CANDIDO, 2014). O problema é que a tendência é julgar a crítica impressionista como preguiçosa e leviana, porém, o literato carioca intercede a favor dos impressionistas, a autenticidade vem com a inteligência e erudição do crítico como um especialista, pois existe um meio de campo com esse investigador: “[...] De tais impressionistas se fez a crítica moderna, dando não raro pistas ao erudito, ao historiador, ao esteta da literatura, e deles recebendo a retribuição em pesquisa e explicação” (CANDIDO, 2014, p. 60).

Seguindo essa ideia, na França em final do século XIX, Jules Lemaître (1853-1914) buscou o termo associado aos pintores impressionistas para designar sua crítica. Ele apontou que se o indivíduo fosse mutável e contraditório, também seria o caso da crítica ser escrita a partir de um determinado momento, ou seja, de uma impressão que poderia ser modificada com o passar do tempo. Outro crítico impressionista, Anatole France (1844-1924), sustenta que a crítica deveria ser subjetiva e o papel do crítico deveria ser o de descrever o prazer que a obra de arte lhe suscitou, pois é o prazer que causa a pluralidade de julgamentos (WELLEK, 1967). Para Anatole France:

O bom crítico marca as aventuras de sua alma entre obras-primas. Não há uma crítica objetiva, e todos os que se vangloriam de ter posto em sua obra qualquer outra coisa que não eles próprios são vítimas da mais falaciosa ilusão. A verdade é que jamais saímos de nós. É uma de nossas maiores misérias. O que não daríamos para ver, durante um minuto, o céu e a terra com o olho facetado de uma mosca? Ou para compreender a natureza com o cérebro rude e simples de orangotango? Mas isso nos é proibido. Não podemos, como Tirésias, ser homem e lembrar-nos de ter sido mulher. Estamos encerrados em nossa pessoa como numa prisão eterna... Para ser franco, o crítico deveria dizer: “Senhores, vou falar de mim a propósito de Shakespeare, a propósito de Racine, ou de Pascal, ou de Goethe” (FRANCE apud WELLEK, 1967, p. 23).

Conforme René Wellek, os dois críticos, Lemaître e France, aplicaram os métodos que vinham sendo desenvolvidos pela crítica ao longo dos anos como as recordações autobiográficas, alusões pessoais, as fantasias, a sátira e a evocação impressionista, como intuito de “envolver e persuadir o leitor” (WELLEK, 1967). Esse modo impressionista de escrever é, de certa maneira, decorrente da literatura impressionista, desde a década de 1840, pelos textos de Edmond Goncourt (1822-1896) e Jules Goncourt (1830-1870) e, principalmente, de Gustave Flaubert (1821-1880). De modo que é a partir da década de 1870 que essas particularidades se instauraram

na arte literária, sendo criticadas porque “as pinturas eram vistas como não suficientemente literárias, e a literatura, como excessivamente influenciada pela pintura” (SCAPIRO, 2002, p. 287).

Uma aproximação da escrita impressionista e que me parece proveitosa é o romance *Par les champs et par les grèves* (Pelos campos e pelas praias) escrito em 1847, publicado somente em 1886, após a morte de seu escritor, Gustave Flaubert, com a crítica escrita para sua seção *A vida na corte*, no jornal *Diário de Minas*, de Raul Pompéia. Flaubert descreve as imagens que avista em uma viagem com duração de três meses pelo oeste da França na companhia de outro escritor, Maxime du Camp. Ele registra de maneira atenciosa e imaginativa as sensações e sentimentos, capricha nas percepções de luz e cor. É interessante reproduzir um trecho da obra do francês,

A maré baixava, mas para passar tínhamos de esperar o recuo da arrebentação. Observávamos as ondas se aproximarem. Elas arremessavam-se espumantes contra as rochas, rodopiavam nas fendas, erguendo-se como lenços ao vento, tornavam a cair em cascatas e borrifos e, com um longo e majestoso balanço, recolhiam o seu lençol verde e se retiravam. Assim que uma onda deixava a areia, as suas correntes imediatamente se entrecruzavam, escapando para níveis mais baixos. As algas moviam seus ramos viscosos; a água transbordava entre os seixos, esvaía-se pelas fissuras das pedras, provocava o marulho intenso e formava milhares de repuxos. A areia alagada absorvia tudo, e, secando-se ao sol, branqueava o seu matiz amarelo.

Assim que havia lugar para nossos pés, saltávamos por sobre as pedras e prosseguíamos o nosso caminho. Logo, porém, elas aumentaram em número, acumulando-se desordenadamente, virando-se e revirando-se umas sobre as outras. Tentávamos nos firmar com as mãos e os pés, mas deslizávamos em sua aspereza escorregadia [...] (FLAUBERT apud SCHAPIRO, 2002, p. 288).

Concentrando-se nesse trecho acima já se pode inferir as características de um texto de caráter impressionista pelas sensações e pelo tom autobiográfico que a leitura permite. Bem como afirma Schapiro, essa paisagem poderia ser a tela de um artista impressionista, tamanha é a capacidade de absorver o visual com as palavras (SCHAPIRO, 2002).

Raul Pompéia faz um trabalho parecido com o de Flaubert, realiza uma excursão, como convidado, para a inauguração da Via Férrea do Sapucaí, que fazia a ligação entre os estados do Rio de Janeiro e Minas Gerais. Nessa oportunidade ele aproveita para escrever uma crítica sobre as obras de Antônio Parreiras (1860-1937), considerando a pintura de paisagem com o ensejo de descrever sua viagem de trem. Pompéia trata a paisagem da Mantiqueira como uma tela pintada [Imagens 15 e 16],

[...] Que divino pintor fora preciso, discípulo do próprio sol, possuindo na palheta milagrosa o céu e o arco-íris, o verde das transparências do oceano, o branco lícido dos reflexos da mica, os matizes oleosos das lascas de opala, com um pincel mágico de fios de luz, que artista fora preciso para concentrar na tela a imagem daqueles cenários (POMPÉIA, 1889, p. 1).

A descrição da paisagem segue:

[...] De manhã, na alvorada fria, a luz e a viração perpassam por entre as cabeças, inventando um mundo de fadas. A aurora rasga-se em bordos de púrpura, desprendendo para a terra ideais reflexos rosados. Sob os primeiros reflexos do dia, rentinho ao chão dos campos e das grotas, a neblina branca distende-se. Pedços escuros de morro aparecem boiando, como cetáceos colossais. A neblina afoga a planície em um dilúvio de vapores sonolentos. Alguns tetos das mais altas choupanas emergem como de uma inundação; os caminhos íngremes elevam-se da profundidade das névoas como rampas de cais. A neblina pesada invade os contrafortes de montanha, engolfa-se pelas quebradas, derrama-se por todas as vertentes, amplia a camada infinita para além do horizonte e paira, à luz rosada do alvorecer, como sonho matinal da natureza, a qual se ouve respirar na bruma o burburinho quase silencioso de milhares de folhas gotejantes (POMPÉIA, 1889, p. 1-2).

Pompéia também concentra suas linhas a partir das impressões que ele observa e sente da paisagem, utilizando figuras de linguagem para os fenômenos da natureza, consolidando assim uma leitura impressionista. Em mais um trecho dessa crítica, dividida em duas partes, a primeira publicada no dia 03 de março e outra dando continuidade em 04 de março, Pompéia admite ao leitor, de maneira pouco modesta, que o seu olhar foi muito sensível para apurar aquelas impressões, até porque a viagem se mostrou bastante calamitosa em alguns momentos,

[...] Ah! Mas o leitor não sabe a força de vontade que representam esses esboços de panorama que aí vão; não pode conceber a quota de energia exercitada para salvar um cantinho na superfície macerada da sensibilidade e colher um pouco de belas impressões, durante uma viagem nas condições da que fizemos. Fora preciso que, da cômoda cadeira do seu conforto doméstico, na ocasião em que me lê, pudesse imaginar o que é a contusão, a maceração desapiedada feita trem noturno, feita *troy*, feita cavalgada, feita solenidade de inauguração de uma linha (POMPÉIA, 1889, p. 2).

## A VIDA NA CORTE

Ainda com os olhos cheios dos panoramas da Mantiqueira e das colinas de Caxambú, excessivos de vastidão e esplendor, fui visitar a exposição de Antonio Parreiras, um dos nossos mais promettedores artistas moços, e que actualmente visita em excursão de estudo os modelos de paisagem da natureza italiana.

Impressionou-me logo uma coisa. Esse privilegio da arte, de resplender sempre, qualquer que seja o objecto da sua inspiração. Na selecção do colorido, tanto se aproveita o brilho do brocado como a immundície do andrajo. Bello seria reproduzir a vida pujante e satisfeita; a arte reproduz com o mesmo segredo de belleza a agonia e a decadencia. Se a folhagem verde se harmonisa com a doçura feliz de um céu azul, um bosquete mirrado e pardo vai perfeitamente, esgalhando-se em filetes de sepia sobre o tom ferruginoso de um occaso quente.

Nos quadros de Parreiras expostos na sala Narcizo & Napoleão, da rua do Ouvidor, a nota geral é a grande característica das pinturas de paisagens do velho mundo. A variedade pittoresca das suas paisagens de inspiração brasileira fazia-se de fresca virgem e de viço selvagem; nos quadros que agora nos remette da Europa, faz-se de ex-tenuamento e de miseria.

Os diversos grãos de secura das folhas secças substituem os diversos modos de verdura dos ramos vivos. A differença das scenas, não se podendo obter facilmente com a simples diversidade dos logares, que as regiões monotonas mal accentuam, consegue-se recorrendo aos elementos por assim dizer dramaticos da paisagem: haja vista ao catalogo da galeria — effeitos de ventania, transparencia ou turbacão do céu da estação, maior ou menor intensidade de luz da hora escolhida, ou esse episodio tão profundamente melancolico do cair das folhas em fim de-outono.

O cair das folhas parece-me exactamente a melhor das pinturas expostas. São algumas arvores de poucos galhos esguias e altas como mastros; no alto, alguns pendões de folhagem secca; sobre o céu amarello de uma tarde triste, avistam-se as folhas mais seccas caindo, caindo e cobrindo o chão. No meio do quadro, apparecem confusamente o azul e o vermelho dos trajos de duas figuras que passam.

No genero paisagem, não é, porém, de grandes resultados o bello miseravel, como em quadros de interior, de figuras, em que o grandioso póde mesmo avultar. A mesquinhez do modelo acaba por vencer o artista. Antonio Parreiras, diante da vegetação florentina dos campos europeus, ha de se lembrar com saudade do que aqui deixou, não tendo para sósolo senão uma rara primavera anemica, talvez sympathica, de olhos azues e claros como uma bella *poitrine*, commovente até, mas incapaz de acordar os enthusiasmos fortes da arte.

Que differença disso para tudo que me deslumbrou o olhar durante a excurção que tive ensejo de fazer como convidado da inauguração da via-ferrea do Papu-caly. Que divino pintor fora preciso, discipulo do proprio sol, possuindo na palheta milagrosa o céu e o arco iris, o verde das transparencias do oceano, o branco lucido dos reflexos da mica, os matizes oleosos das lascas de opala, com um pincel magico de fios de luz, que artista fora preciso para concentrar na tela a imagem daquelles scenarios.

A Mantiqueira verdejante com os degrãos de abysmos, e as cascatas, descabelladas, precipitando a queda perpetua do seu desespero, e os aspectos da distancia em baixo, casas como caixas de phosphoros, terreiros como taboas de gamão, e a vegetação verde da planicie mergulhando no banho azul da atmospheria longinqua e a provincia de S. Paulo como um atlas de anil que se desenrolasse do horizonte, aqui e alli, a malha de um cidade macando pontos claros, como a arrebenção do immenso oceano azul das perspectivas.

O valle delicioso de Caxambú, revelando-se de subito ao viajante com o circulo de collinas que decrescem gradualmente, desde o horizonte, à medida que são mais proximos, como se pouco a pouco se fosse preparando o ninho verde de tranquillidade do bello retiro sanitario.

De manhã, na alvorada fria, a luz e a viração perpassam por entre as cabeças, inventando um mundo de fadas. A aurora rasga-se em bordos de purpura, desprendendo para a terra ideaes reflexos rosados. Sob os primeiros reflexos do dia, rentinho ao chão dos campos e das grotas, a neblina branca destende-se. Pedacos escuros de morro apparecem boiando, como cetaceos colossaes. A neblina afoga a planicie em um diluvio de vapores somnolentos. Alguns tectos das mais altas choupanas emergem como de uma inundação; os caminhos ingremes elevam-se da profundidade das nevoas como rampas de caes. A neblina pesada invade os contrafortes de montanha, engolpha-se pelas quebradas, derrama-se por todas as vertentes, amplia a camada infinita para além do horizonte e paira, à luz rosada do alvorecer, como o sonho matinal da natureza, a qual se ouve respirar na bruma o borborinho quasi silencioso de milhares de folhas gottejantes.



[Imagem 16]

Imagens 15 e 16

Recorte da seção *A vida na corte*, assinada por Raul Pompéia, para o jornal *Diário de Minas*, de Juiz de Fora, MG, em 03 de março, 1889.



Outra característica da produção literária de Pompéia que se destaca, lembrada por literatos, principalmente pelo romance *O Ateneu* (1888), é a *écriture artiste* (escrita artista), devido à escolha de palavras, sua sonoridade e experiência impressas no papel. Esse termo, criado pelos irmãos Goncourt, designa a escrita que proporciona ao leitor uma visão da paisagem pela cor, luz e atmosfera do ambiente, que, embora fosse caracterizada por traços similares aos dos pintores impressionistas, seguiu trajetória independente. Sua escrita é poética no sentido de contemplação de homem e natureza sentimentalizados, que consolida um estado de espírito reproduzido textualmente. Pompéia, absorvido pela poesia dos simbolistas, se utilizando de metáforas e evocando palavras por sentimentos, também não poderia deixar passar essa característica capaz de sobressair em seus textos, na sua crítica.

### 3 A CRÍTICA DE ARTE DE RAUL POMPÉIA

*A imaginação é certamente uma faculdade que devemos desenvolver, e só ela nos pode levar à criação de uma natureza mais exaltadora e consoladora do que o rápido olhar para a realidade – que em nossa visão está sempre mudando, passando como um relâmpago – nos deixa perceber [...].<sup>21</sup>*

Raul Pompéia publicou no ano derradeiro de sua morte, em 1895: “Tristeza. É a analogia entre esta cena do nevoeiro e certo estado de tristeza do coração, o que me impressionou; e o estado do meu coração, que tão bem me dispõe a compreender a névoa no seu sentimento, a identificar-me por simpatia com a névoa das alturas” (POMPÉIA, 1895). A combinação de um fenômeno da natureza – o nevoeiro – com um sentimento expressa a dimensão que seus escritos tomam, ainda mais por ele ter a consciência de que é o sentimento da tristeza que a ele permite compreender a névoa. Esse texto condiz com o tom pessimista das palavras do autor, que se assemelha com as névoas que se dissipam, que se convulsionam, “que vivem materialmente e sem nenhuma propriedade da matéria” (POMPÉIA, 1982b, p. 368) e que por fim seria o nevoeiro o lugar propício para a solidão.

Essa criatividade de transpor sentimentos em palavras com efeitos de sinceridade é fundamental para um crítico. Nas passagens reproduzidas em seguida é possível encontrar o crítico que concentra seus juízos conforme sua percepção de escritor, poeta e artista.

As críticas – embora ele afirme serem crônicas – escritas por Raul Pompéia tomam rumos diferentes conforme a preferência do escritor ou conforme o assunto se faz relevante para ser trazido nas suas seções nos jornais que publicava. Os assuntos se ramificam entre exposições individuais e coletivas; pintura de paisagem e assuntos relacionados ao ensino artístico e à reforma da Academia Imperial de Belas Artes (AIBA). Para tanto, esses assuntos serão apresentados a partir do contexto em que estavam imersos.

---

<sup>21</sup> VAN GOGH, Vincent apud CHIPP, H.B. Teorias da Arte Moderna. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996.p. 28.

### 3.1 A instituição artística sob o olhar de Raul Pompéia

Entre os anos de 1889 a 1892, Raul Pompéia se interessou pelo menos oito vezes pelos assuntos referentes às reformas de ensino na Academia de Belas Artes e depois na Escola de Belas Artes, mesmo porque sua atuação era direta dentro da instituição: exerceu cargos de secretário e professor de mitologia.

Desde a inauguração da Academia, em 05 de novembro de 1826, muitos estatutos foram redigidos, mesmo antes do seu funcionamento. Para tanto será apresentado um panorama da instituição a fim de que seja relacionado com as preocupações de Pompéia.

O projeto de implantação da Academia foi sugerido à Corte portuguesa em 1815, pelo francês Joachim Lebreton (1760-1819), secretário perpétuo da *Quarta Classe de Belas Artes do Instituto de France*. Enquanto que, na versão de Debret (1768-1848), em *Voyage Pittoresque et Historique au Brésil*, os primeiros passos do projeto foram dados por Alexander Humboldt (1769-1859), membro do *Instituto de France*, e pelo Marquês de Marialva. Contudo, a historiadora da arte Elaine Dias apresenta que, de acordo com documentos conservados no Arquivo Nacional da Torre do Tombo, em Lisboa, Lebreton é quem criou o projeto com o intuito de promover a indústria e as artes no Brasil. A partir de cartas trocadas entre ele e o ministro português Francisco José Maria de Brito afirma que tem como objetivo “[...] a ausência de quaisquer pretensões revolucionárias em seus propósitos e sugere o envio de ‘talentos práticos’ para propagar a indústria – ‘engenheiros de artilharia, de pontes, e pavimentos de construção naval’ –, em um país que mantém, ‘com grande maestria, um bom sistema de colonização’” (DIAS, 2009, p. 41).

Com o projeto aceito, Lebreton embarca para o Brasil juntamente com o arquiteto Grandjean de Montigny (1776-1850), o pintor de história Jean-Baptiste Debret, o gravador suíço Charles Simon Pradier (1786-1847) e o pintor de paisagem Nicolas-Antoine Taunay (1755-1830), e mais os artesãos para a sessão de ofícios, a saber, o serralheiro Nicolas Magliori Enout, o ferreiro e construtor naval Jean-Baptiste Level e os surradores de pele e curtidores Fabre e Pilité.

O plano de ensino que Lebreton propôs se baseou nos modelos de escolas franceses dos séculos XVII e XVIII, priorizando o desenho e a Antiguidade Clássica, assuntos caros ao longo de todo funcionamento da Academia. O plano de ensino de Lebreton “[...] incluía também a hierarquia das classes, a metodologia didática, os horários dos cursos, os Estatutos, e até

sugestões financeiras para o provimento da escola, como a organização das exposições e da venda de catálogos a partir do modelo de exposições da Real Academia de Belas Artes, de Londres, e a escolha de membros honorários para a proteção dos artistas” (DIAS, 2009, p. 45).

Dias afirma que, ao longo dos primeiros meses, o grupo francês elaborou diversas decorações para as festas imperiais, além de receber encomendas de quadros históricos e cenografias, porém, intrigas entre os próprios integrantes da “Missão” e o abandono paulatino do projeto didático de Lebreton enfraqueciam o projeto francês. Em seu livro *Paisagem e Academia: Félix-Émile Taunay (1824-1851)*, a historiadora traz importantes trechos de cartas trocadas entre Debret e o amigo e marchand La Fontaine, em 1816, em que ele afirma a hostilidade de Lebreton com Nicolas-Antoine Taunay, posto que este não aceitava que sua pintura fosse inferior a Debret, de acordo com a hierarquia proposta pelo proponente francês. Em um plano de ensino elaborado por Lebreton está escrito:

Sr. Taunay, o mais velho, embora de um grande talento, não pode ser considerado como clássico, sob nenhuma relação elementar, mas seus conselhos terão utilidade, no início da carreira dos alunos paisagistas, desde que, entretanto, esses alunos tenham feito os estudos de uma ordem superior que foram prescritos acima [como a pintura histórica, na passagem anterior deste documento]: enfim seu nome decorará a escola nascente.

Artigo 9º: Eu tinha inicialmente colocado o Sr. Taunay, o primeiro [o segundo era Auguste Taunay, escultor], por nível de idade, mas seria inverter a ordem das coisas de uma maneira muito chocante. Não se entenderia na Europa por que nós colocamos um pintor de gênero antes de um pintor de história; quando não se admite em nenhuma escola os pintores de gênero como professor (LEBRETON apud DIAS, 2009, p. 51).

Nicolas-Antoine Taunay continua pintando sob o gênero paisagem, na expectativa da nomeação de professor na Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios, até que com a morte de Lebreton em 1819, o governo irrompe com novo decreto, modificando o projeto inaugural. Constituída, em 1820, a Academia Real de Desenho, Pintura e Arquitetura Civil, exclui alguns membros da “Missão” e inclui nomes portugueses, interferindo no plano de Nicolas Taunay de conseguir um posto na nova Academia. Assim, embarca de volta para Paris, retornando ao *Instituto de França*, deixando no Brasil seu filho Félix-Émile Taunay (1795-1881), que por decreto do governo obtém o cargo como professor de paisagem, em 1824.

Em 05 de novembro de 1826 a Academia é inaugurada – por ocasião da chegada da Imperatriz Leopoldina ao Brasil – em um prédio com projeto do arquiteto Grandjean, porém,

inacabado. O seu primeiro diretor é o português Henrique José da Silva (1772-1834), que também servia como professor de desenho. Contudo, ter um português como diretor da instituição, colocava entraves para o francês Debret, que, então, elaborou um *Projecto de Plano para a Imperial Academia das Bellas-Artes do Rio de Janeiro*, editando Estatutos para que o diretor português não tomasse decisões autoritárias sozinho. No entanto, Henrique José da Silva redigiu novos Estatutos, tendo como modelo as leis da Aula Régia de Desenho e Arquitetura Civil de Lisboa, dando ênfase às aulas de desenho, posto que o aluno que ingressasse na Academia deveria cursar por três anos as aulas de desenho, o que impedia de comparecer em outras aulas. Com isso, Debret e Grandjean se obrigavam a violar as leis da Academia para ministrar suas aulas. Inclusive, com o auxílio de Manoel de Araújo Porto-Alegre (1806-1879), os dois artistas professores realizaram a primeira exposição pública no Brasil, em 1829, desviando-se dos estatutos de José da Silva.

Em 1831, em meio a uma instabilidade política, Debret regressa a Paris com Araújo Porto-Alegre, deixando a Academia às vistas de Félix-Émile Taunay e Grandjean, nomes importantes para a nova fase da Academia, elaborando novos Estatutos; segundo Dias,

Félix apresentara à frente do corpo acadêmico um plano de estruturação, sugerindo o não acúmulo de cargos e a redução na duração das aulas de desenho de três anos para apenas um. Era o início da proposta de modificação do curso de desenho, que irá incorporar, alguns anos mais tarde, uma série de outras medidas, entre as quais o estudo do modelo vivo, aulas de anatomia e a tradução de obras didáticas. A medida foi redigida e somente oficializada na sessão de 10 de outubro de 1833 [...] (DIAS, 2009, p. 59).

Félix Taunay ainda não era diretor da Academia, mas se tornava o secretário, tendo uma relação harmoniosa com o então diretor José da Silva, que inclusive consente a reorganização dos Estatutos propostos por Taunay. Durante os meses seguintes José da Silva adoeceu, o que acabou levando-o a morte, decorrendo na eleição para o cargo de diretor: Félix-Émile Taunay é eleito em 12 de dezembro de 1834, diretor da Academia, cargo ambicionado pelo seu falecido pai. A Academia, sob a direção de Taunay, tem seu ensino artístico reformulado, mas a inclinação de modelos clássicos permanece e até mesmo se intensifica,

As palavras de Félix-Émile em seus discursos compõem o cenário clássico em que a Academia deve se inserir, no qual o princípio de “imitação da natureza” é primordial. Nesse sentido, reconhecemos as teorias humanistas do

Renascimento no que diz respeito a *mimesis* ou, aproximando-nos do século vivido por Félix-Émile e de sua formação francesa, às reformulações teóricas acerca da Antiguidade clássica, sobretudo através da teoria neoclássica de Johann Winckelmann em seus escritos sobre a imitação das obras gregas na pintura e escultura (1755), assim como sua história da arte da Antiguidade (1764) (DIAS, 2009, p. 82).

Entretanto, esse cenário se modifica com a volta para o Brasil de Araújo Porto-Alegre, após seu afastamento de dez anos da Academia por motivos de desentendimento com Félix Taunay. A hostilidade entre os dois artistas perdura, pois Araújo Porto-Alegre não concordava com os métodos de ensino de Taunay, fazendo com que os dois travassem duelos escritos nos jornais cariocas (DIAS, 2009, p. 162). Com a exoneração de Taunay do cargo, o arquiteto Job Justiniano de Alcântara Barros o substituiu interinamente de 1851 a 1854, até que em abril de 1854, Araújo Porto-Alegre se torna o novo diretor da Academia, e já em 1855 elabora outra reforma nos Estatutos, dessa vez, a convite do ministro do Império no Gabinete da Conciliação (1853-1857) Luís Pedreira do Couto Ferraz, a fim de realizar uma reforma na instrução pública que ficou conhecida como Reforma da Pedreira que,

[...] concebida num momento em que o Império alcançara acabar com as rebeliões que vinham ocorrendo, com intervalos, desde a Regência, e de relativa tranquilidade política, a reforma Pedreira constitui um episódio em que o governo central intenta, por meio de um programa abrangente e minucioso, reestruturar a instrução pública no Império. Pela ambição de seu programa de reformas, e principalmente pelo momento peculiar em que foi concebida (marcado pela introdução de produtos manufaturados e pela inserção do Império na “modernidade”), a Reforma Pedreira torna-se assunto privilegiado para refletir sobre a forma como a política de instrução pública relacionava-se com um projeto civilizatório comandado pelo Paço Imperial. Desta perspectiva, ao implementar a reforma da AIBA, Porto-Alegre buscava adaptar a instituição aos progressos técnicos de meados do século XIX, e fazer da corte imperial, o Rio de Janeiro, uma cidade sintonizada com a “civilização” (SQUEFF, 2000, p. 109).

Araújo Porto-Alegre elaborou novos Estatutos que puderam ser implantados porque pela primeira vez a Academia dispunha de uma maior quantia de dinheiro, portanto, foi possível; inclusive a fundação da biblioteca com a compra de livros especializados, a construção de uma galeria de arte, além da incorporação do Conservatório de Música. No novo Estatuto foram criadas novas disciplinas: aulas de desenho geométrico, desenho de ornatos, matemáticas aplicadas e história das belas artes; além das que já existiam, tais como arquitetura, escultura, desenho, paisagem e anatomia. A partir dessas novas disciplinas propostas é possível perceber a

ideia que Porto-Alegre tinha: estabelecer não somente o ensino das belas artes, mas também o avanço técnico, a ideia de civilizar e progredir industrialmente. Esse modelo de industrialização era tomado com vistas na Europa, com as exposições internacionais, no início da década de 1850. Nesse período o Brasil, sob regência de D. Pedro II, – grande incentivador das artes, letras e ciências – estava bem estruturado economicamente, em função da exportação do café e da estabilidade política em que vivia o Império nessa segunda metade do século (LEITE, 2009).

No curto período, de abril de 1854 a outubro de 1857, em que Araújo Porto-Alegre esteve à frente da direção da Academia

[...] consolidou-se o ideário estético pelo qual nas décadas seguintes iriam nortear-se a arquitetura, a escultura e a pintura brasileiras. Na pintura, a temática religiosa que prevalecera até começos do Oitocentos foi substituída pelas reconstituições da Antiguidade e pelos temas grandiloquentes da mitologia e da história, com ênfase menor no nu, na paisagem, na marinha e na natureza-morta. A palheta dos pintores ganhou novas cores, e passaram a ser exigidos maior rigor no desenho, composição mais equilibrada, mediante o agrupamento harmônico das figuras, e criteriosa utilização da perspectiva e do sombreado, tudo segundo o melhor figurino francês, justificando as palavras proferidas por Porto-Alegre já em 1834 perante o Instituto de França, ao esboçar o estado das belas-artses no Brasil: “Em suma, senhores, posso dizê-lo com orgulho, as belas-artses encontraram no Brasil terreno fértil; a escola do Rio de Janeiro, filha legítima da escola de Paris, lhe oferecerá em breve filhos dignos dela” (LEITE, 2009, p. 39).

Com a saída de Porto-Alegre, os diretores seguintes foram: Tomás Gomes dos Santos, de 1857 a 1874; Antonio Nicolau Tolentino, de 1874 a 1888 e Ernesto Gomes Moreira de Maia, de 1888 a 1889, sendo que durante 1872 a 1874 foi o substituto de Gomes dos Santos em caráter interino (LEITE, 2009). Esses diretores não eram artistas, nem mesmo do circuito artístico, o que resultou em ferrenhas críticas quanto à administração da Academia Imperial de Belas Artes. Os motivos para as críticas era o escasso apoio financeiro do Império, que resultava na precariedade das Exposições Gerais – a última exposição no período do império foi em 1884 e a penúltima em 1874 –, que era o principal meio que os artistas dispunham para mostrar seus trabalhos para o público, e com isso a diminuição da entrega dos Prêmios de Viagem a Europa para os alunos da Academia (DIAS, 2011, p. 113).

A pretensão de uma reforma no ensino artístico já era pensada mesmo durante o Império, pelo diretor Gomes Moreira Maria, em relatórios de 1888, ou seja, mesmo sendo rechaçados, os antigos diretores e professores também desejavam mudanças nos Estatutos da

Academia. Durante esse período as críticas se dobravam entre os alunos: os “modernos” e os “positivistas”, aqueles queriam a retomada dos Prêmios de Viagem – interrompido desde 1884 – e a atualização da Academia, dentre seus defensores estavam Eliseu Visconti (1866-1944), Fiúza Guimarães (1868-1949) e Rafael Frederico (1865-1934); enquanto que esses desejavam a extinção da Academia e a liberdade de ensino, entre os favoráveis estavam Aurélio de Figueiredo (1854-1916) e Décio Vilares (1854-1931). Alguns professores apoiaram discretamente os “modernos”, entre os quais Rodolfo Bernardelli (1852-1931), Henrique Bernardelli (1858-1936), Rodolfo Amoedo (1857-1941) e Zeferino da Costa (1840-1915). Diante dos percalços que os alunos enfrentavam, o lado dos “modernos” abandonou a Academia para instalar-se em um barracão do largo São Francisco, no centro do Rio de Janeiro, estabelecendo o Ateliê Livre, se assemelhando a Academia Julian, em Paris (LEITE, 2009). O historiador da arte Leite conta que,

Quando pouco mais tarde a prefeitura requisitou o pátio e o demoliu, os modernos mudaram-se para um sobrado na rua do Ouvidor e continuaram sua pregação, já agora contando com as simpatias de vários artistas e intelectuais, chegando a realizar em meados de 1889 seu primeiro e único Salão, versão brasileira do *Salon des indépendants* parisiense (LEITE, 2009, p.44).

É com o advento da República, em 1889, que o ministro Benjamin Constant cria a Escola Nacional de Belas Artes, em 08 de novembro de 1890, nomeando o escultor Rodolfo Bernardelli para o cargo de diretor.

Raul Pompéia rememora o caso do Ateliê Livre, no ensejo de louvar os “modernos”:

Entre os campeões da restauração do ensino artístico não foram de menor valia os alunos que abandonaram a Academia para fazer trabalho no *atelier* livre que conseguiram montar.

Vieram para a praça pública como verdadeiros revolucionários. Armaram à boca de uma rua verdadeira barricada e ofereceram-na arrogante e inexpugnável à opinião pública.

O barracão de tablado e zinco que armaram para o trabalho livre no Largo de São Francisco, trambolho incômodo para o burguês comodista, era como o alto lá! dos revoltados lançando em rosto a culpa da ruína do ensino artístico nacional, a cada transeunte ao povo que passava, que se irritava de ver algumas tábuas cobrindo o panorama de uma praça feia, e que não sentia sequer quanto desde largos anos contrariava o vôo expandido da alma artística da pátria aquilo que pela mais temerária demência do eufemismo se chamava a Academia das Belas-Artes.

Tendo vencido na sua revolta, por festejar a vitória, acabam de abrir festivamente as portas do atelier onde ultimamente trabalhavam, depois de suficientemente afirmado o escândalo do seu trabalho ao ar livre da praça.



Lá está exposto o resultado dos seus trabalhos depois do êxodo revolucionário. Os trabalhos não foram tão constantes como poderiam ter sido. Desgostosos das alternativas da campanha cujo desenlace foi a criação da Escola Nacional de Belas-Artes, fatigados de apreensões desanimadoras que tanto mais vivamente tentavam abatê-los, quanto mais ávida era a aspiração de vencer, embora depois recomeçassem com fervor, os alunos muitas vezes abandonaram o cavalete e a tela. O resultado, todavia, que apresentavam passados quatro meses de interrompidos exercícios, iguala em quantidade e excede em qualidade, incomparavelmente, ao que conseguiu a Academia em todo um ano de atividade letiva.

Quem quiser apreciar um brilhante êxito de boa vontade e de inteligência, quem quiser argumentos para a confiança absoluta no gênio artístico do nosso povo e no futuro que nesta parte de esforços espirituais os está reservado, pode visitar, no *Atelier Moderno* da rua do Ouvidor, a exposição do *atelier* livre, descansado na certeza de que sofrerá uma decepção (POMPÉIA, 1982c, p. 40-1).<sup>22</sup>

Nessa crítica, Pompéia não somente sublinha o desânimo dos alunos diante da recém-inaugurada ENBA, mas também tangencia o caráter da própria sociedade contemporânea, pois o burguês acomodado e os transeuntes tampouco se preocuparam com a situação dos artistas, mesmo eles se estabelecendo em uma praça feia, por exemplo; como se esses alunos fizessem um trabalho isolado da sua categoria.

Em crítica para o *Jornal do Comércio*, logo após a nomeação de Rodolfo Bernardelli para o cargo de diretor da Escola Nacional de Belas (ENBA), Raul Pompéia resume os últimos acontecimentos que se deram na antiga Academia, inclusive, faz crítica corrosiva aos antigos diretores, que não eram do meio artístico. Vale a pena a transcrição:

Foi um ato acertado, não há dúvida, a nomeação de Rodolfo Bernardelli para o lugar de Diretor da Escola Nacional de Belas-Artes.

Com ela faz-se pelo menos uma bem pensada experiência.

A antiga Academia foi confiada outrora à direção de artistas. Apesar de haver sido relativamente o tempo dos Taunays e Porto Alegre a idade de ouro dessa casa de ensino artístico, não concorreram as condições gerais do progresso do país para assegurar a eficácia dos esforços desses iniciadores. O gosto artístico não pode medrar sem condições simultâneas de prosperidade política e industrial, e o centro de agitação que por estimular esse gosto seja instituído, tem do isolar-se sem consequência, como as vibrações de um tímpano no vácuo.

Logo que começou o Brasil a adquirir mais ou menos as condições sociais adequadas ao desenvolvimento artístico, começou para o ensino superior das belas-artes a época dos conselheiros diretores, mais fatal a esse ensino do que poderia ter sido sem comparação a completa ausência do influxo oficial neste rumo da educação pública.

---

<sup>22</sup> Originalmente publicada em POMPÉIA, Raul. *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, RJ, em 08 de setembro de 1890.

**Com efeito, desde que das mãos dos artistas escapou o direito de fiscalizar a preparação educacional dos artistas, perdeu-se por assim dizer a fé na importância desta preparação.** A velha Academia começou como que a sentir o pavor da sua inutilidade. Achou-se demais, no orçamento das despesas. Começou a envergonhar-se de existir entre as nossas instituições, como uma prodigalidade que tivesse remorso de arruinar um pródigo.

– Para que afinal de contas esta história de belas-artes? pensavam as cartas de conselho. Pintura ou escultura é coisa que se coma? Talento é coisa que se faça engordar? E, repoltreadas na cadeira de diretor, as referidas cartas compadeciam-se da gesticulação inane de uns tantos sujeitos que, sob a sua inspeção, na qualidade de mestres e na qualidade de discípulos, borravam para ali telas tesas, ou comprimiam bolos de argilas mole com o polegar; tinham vexame no íntimo da consciência de estar ali entre aqueles “pancadas”, fingindo toma-los a sério e tomar a sério o pretexto de ensino que os reunia.

O resultado era que a Academia dos Conselheiros não tinha coragem de falar de si. Não acreditando em si mesma, desconfiava que era um peso ao tesouro e tinha medo que dessem por isso: não era possível que, em se percebendo o escândalo de superfecundação e demasia que era aquilo na ordem das coisas úteis, não fossem para a rua todos aqueles doidos com direito pleno a uma acomodação no hospício, e todos aqueles conselheiros que seriam os mais prejudicados, é preciso notar, porque, sendo os que menos se agitavam ali como em trabalho, eram os que mais ganhavam. Assim, vegetava miseravelmente à míngua de recursos, a nossa primeira instituição de ensino artístico, sendo aqueles a quem cumpria reclamar a dignificação do seu caráter, os que com maior empenho estrangulavam os gritos angustiados da necessidade.

Confiada agora novamente à direção de um artista a casa do ensino artístico superior, e isto em melhores tempos do que outrora, confiada à administração de alguém que será pelo menos advogado convencido dos interesses da instituição, liberada do alarma de desconfiança que a acabrunhava quando dirigida por leigos incapazes de compreender a arte e de zelarem por ela, que dessa direção eram encarregados unicamente porque era necessário oferecer um entretenimento à aposentadoria tediosa de um velho medalhão, esses tais leigos ou porque se recomendavam pela perícia em aviar expedientes de secretaria, se para essa casa de ensino não tiver começo uma era excepcional de prosperidade, se paralelamente, como efeito social dessa prosperidade, não se pronunciar um movimento de transformação artística no país, de todos os modos porque essa transformação se manifesta, pelo desenvolvimento e pelo bem-estar da classe dos artistas, pelo aformoseamento das cidades, pela sensata e nobre regularização do luxo particular, pelo apuro da graça comunicada às maneiras de toda produção industrial, pelo gradual revestimento de beleza de que não podem prescindir as mais sólidas construções da civilização, e que nem sequer é conhecido entre nós – não será porque se não tentou uma vez retificar os erros do passado e preparar do modo mais bem aconselhado e conveniente ponto de partida de tudo isso (POMPÉIA, 1982c, p. 37-9 Grifo nosso).

Nessa crítica de elogio à escolha de um artista para o cargo de diretor da ENBA, Pompéia aproveita para condenar os anos anteriores em que a Academia ficou sob escolta de “velhos medalhões aposentados”, desinteressados pelo ensino artístico, e ainda com o desprezível amparo financeiro vindo da monarquia, combinação perfeita, em suma, para a Academia ser um “hospital de desânimos” (POMPÉIA, 1983a).

No início de 1890, antes da nomeação de Bernardelli e, portanto, antes da reforma, Pompéia escreve ao que parece de maneira irritada e enérgica para o *Jornal do Comércio* sobre a urgência de uma reforma na Academia de Belas Artes, como segue abaixo:

Aqui está o que se chama uma reforma urgente: a reforma da Academia.

Há estabelecimentos desorganizados porque não se dá atenção ao seu regulamento, porque os descabros dos usos, quer dizer dos abusos, foi putrefazendo a letra da lei e improvisando o costume da decadência e da desordem.

Na Academia das Belas-Artes, se mesmo um belo dia alguém se lembrasse de se lhe pegar à letra estrita da lei para conduzi-la, ver-se-ia chegar a bem curiosos resultados.

A primeira lacuna é logo na determinação das condições de matrícula. Não se fala já de preparatórios, que a Academia das Belas-Artes, apesar de ser academia, apesar de compreender no seu plano de estudos as latas locubrações da estética, não exige do seu neófito mais que a demonstração documentada de que existe: a certidão de idade (descartes pedia muito mais com a sua conjugação de verbo cogitar em latim) e um atestado de vacina.

O candidato, desde que se apresente com o protesto eclesiástico de que não é pagão, com o protesto médico de que não terá bexigas, é imediatamente, para todos os efeitos, acolhido no grêmio do ensino oficial das artes.

Mas, a lacuna interessante da legislação acadêmica, que é, com pequenas modificações, um breve e desconjuntado código escolar, decretado a 14 de maio de 1855, é que nela se não marca o mínimo de idade do matriculado. O pretendente a um lugar de discípulo de Bernardelli pode ali reclamar entrada, com os mesmos títulos oficiais de uso de razão e eflorescência intelectual que o candidato comum à fofa colocação em um berço vago de maternidade.

**Por esse desconchavo inicial, modelam-se todas as outras prescrições estatuídas, quer quanto ao que respeita imediatamente à administração, quer quanto ao que se refere ao ensino do estabelecimento.**

Para remédio desta situação, mandou o governo elaborarem competentíssimos artistas um plano de reforma que está atualmente em mão do professorado da Academia para ser estudado e criticado.

Seja a regeneração do ensino público do Brasil, que significa a entrada do ilustre Dr. Benjamin Constant para a administração superior dessa embaraçosa seção de negócios do Estado, motivo para que dentro do mais breve prazo escape essa reforma ao limbo dos projetos, dos estudos e dos críticos (POMPÉIA, 1983a, p.320-1, Grifo nosso).

Nessa crítica, Pompéia se inclina aos abusos do regulamento da Academia e por consequência da questão da matrícula. Um dos artistas que teria trapaceado a instituição para estudar foi Giovanni Battista Castagneto (1851-1900): seu pai, ao realizar a matrícula na

Academia, mentiu em relação ao tempo em que residiam no Brasil e também quanto à idade do jovem artista, conforme destaca Levy:

De fato, o que se sabe é que a 18 de março de 1877 Lorenzo Castagente firma requerimento dirigido à Academia Imperial de Belas Artes, solicitando a admissão de seu filho Giovanni Battista. Neste requerimento presta pelo menos duas informações falsas, ambas necessárias à aprovação do pedido: de que residia no Brasil desde 1862 e que seu filho tinha 16 anos de idade. [...] Porém, não restava outra opção para o pai de Giovanni Battista, à medida que a Academia impunha a idade máxima de dezessete anos para os alunos novos, além do que a matrícula proporcionaria ao rapaz uma série de possibilidades de desenvolvimento que de outra forma não lhes seriam acessíveis (LEVY, 1982, p. 21).

Pompéia acreditava que essas brechas do regulamento pudessem surtir efeitos negativos em outros setores da instituição, desde a administração até o próprio ensino da Academia.

Afinal os estatutos não tinham sido modificados desde a entrada de Porto-Alegre no comando da direção da Academia, todavia, ao que parece a crítica de Pompéia não se refere exatamente à idade do aluno, mas sim a suas capacidades cognitivas e interesses, posto que pelas palavras escolhidas por ele, esses alunos seriam novos demais para dividirem o espaço com artistas tão estimados e importantes.

Nessa crítica, Pompéia aproveita para avisar aos seus leitores os passos que a Academia estava seguindo para sua reorganização, conforme relatório<sup>23</sup> do novo diretor Bernardelli em 1891, que constava:

Reforma da Academia – Em ofício de 30 de novembro comunicou a Secretaria do Estado dos Negocios do Interior a nomeação dos cidadãos Leopoldo Americo Miguez, Rodolpho Bernardelli, Rodolpho Amoedo, José Rodrigues Barbosa e Alfredo Bevilacqua para elaborarem um projecto de reforma da Academia das Bellas Artes e do Conservatório de Musica (5º Secção) com audiencia e consulta do respectivo diretor.

Esta comissão dividiu-se para projectar separadamente a reforma do ensino musical, de uma parte, e de outra a do ensino da pintura, esculptura, architectura e gravura. Da reforma destes últimos estudos encarregara-se os cidadãos Rodolpho Bernardelli, Rodolpho Amoedo e José Rodrigues Barbosa, comissão nova que deu começo aos trabalhos a seu cargo, depois de reorganizada conforme em officio de 11 de dezembro se fez sciente à Academia,

---

<sup>23</sup> Este relatório redigido em 1891 buscou recompensar os anos anteriores, visto que os antigos diretores não realizaram tal feito. BERNARDELLI, Rodolpho. Anexo H. Relatório Apresentado ao Presidente da República dos Estados Unidos do Brasil pelo Dr. João Barbalho Uchôa Cavalcanti, Ministro da Instrução Pública, Correios e Telégrafos, em maio de 1891. (Inclui a parte redigida pelo Dr. João Barbalho Uchôa Cavalcanti), passim. \_In.: Dazzi, 2011, p.393

pela dispensa de um dos seus membros, o cidadão José Rodrigues Barbosa, a quem substituiu o diretor desse estabelecimento Dr. Ernesto Gomes Moreira Maia (BERNARDELLI apud DAZZI, 2011, p. 397).

Na ocasião, Pompéia não trabalha com a ideia de informar o leitor, seu interesse está na denúncia de abusos diante de um Estatuto já caduco, além de prestigiar o ministro da República, Benjamin Constant, pelo seu feito de criação da Escola Nacional de Belas Artes. O crítico tratava de política também: deprecia o antigo regime, monárquico, e reverencia e alenta o novo governo, republicano.

### 3.2 A defesa de Raul Pompéia pela Pintura de Paisagem

A pintura de paisagem passou a ser reconhecida como gênero autônomo de pintura na virada do século XVIII para o XIX com a visão de mundo<sup>24</sup> romântica. Seu ponto de partida foi a natureza aos olhos de alguns pensadores tais como Friedrich Schiller (1759-1805) e Friedrich Schlegel (1772-1829), que perceberam o rompimento que o homem fazia entre si e a natureza; seus estudos, então, partiram da ideia de que a paisagem pintada seria não uma contemplação mas sim uma passagem para a educação e o aperfeiçoamento, ou seja, a natureza e o homem combinados. Para Norbert Wolf,

Na paisagem, a natureza como arena dos poderes mais elevados, teria de ser revelada. A extensão infinita do oceano, o sublime reino alpino, a vista panorâmica do horizonte longínquo, mas também a *Waldeseinsamkeit*, ou a solidão da floresta – um termo-chave do Romantismo Alemão, cunhado em 1797 por Ludwig Tieck –, poderiam evocar a presença divina na natureza elementar e fazer o observador senti-la, contudo, poderiam simultaneamente expressar o isolamento humano confrontado com o universo ilimitado. Em última análise, o ambiente natural não foi descrito para sua própria salvaguarda, mas como um espelho de processos mentais e emocionais interiores (WOLF, 2008, p. 12).

Seria importante para o artista trabalhar com as sensações e sentimentos, realizando uma produção diretamente relacionada com o conceito de belo – difundido com as teorias de

---

<sup>24</sup> Norbert Wolf utiliza visão de mundo, tratarei, portanto, não como um movimento ou escola, mas sim um momento da história. WOLF, Norbert. *Romantismo*. Alemanha: Taschen, 2008.

Edmund Burke (1729-1797) no livro *Um Inquérito Filosófico Sobre as Origens das Nossas Ideias do Sublime e do Belo* (1757), em que o autor elabora categorias das paixões humanas –, e não submissa às regras clássicas e rígidas, como o Neoclassicismo (muito embora artistas como William Blake e Füssli adotassem modelos e formas clássicas em suas obras).

No Brasil, a pintura de paisagem, como assinalado no início desse capítulo, teve seu papel de destaque mesmo quando parecia ser ameaçada – pela hierarquia de gêneros<sup>25</sup>, a paisagem se encontrava no penúltimo nível, não deixou de ser recorrente no seio da Academia, muito porque Félix-Émile Taunay, como professor e diretor, defendeu esse gênero. Conforme Dias, Taunay:

[...] procurava elaborar um criterioso discurso artístico levado aos alunos através de um sistema didático organizado e com vistas à formação de uma arte com bases sólidas e características nacionais. [...] É possível percebermos uma certa alteração no discurso pictórico, com o tom arcádico e pastoril se enfraquecendo, e a luz empregada na composição perdendo sua conotação clássica, voltando-se ao natural. O cuidado com a vegetação e a composição das nuvens permanece, mesmo porque elas constituem parte essencial do **discurso histórico** que está sendo mostrado (DIAS, 2009, p. 319, Grifo nosso).

Nessa passagem fica explícito que se tratava não de um desejo individual do artista Taunay, mas de um plano de constituição da paisagem nacional no âmbito imperial, visto a coroação de Dom Pedro II, em que Taunay combina as características dos desenhos e das investigações científicas dos artistas viajantes com a temática atualizada para o momento, a fim de encaminhar a pintura para o discurso histórico planejado.

É com o advento da República e, conseqüentemente, com a criação da ENBA que a pintura de paisagem tem seu lugar condensado no Brasil, a partir de uma visão autônoma desse gênero, com a ideia de criação da escola brasileira de pintura. Porém, antes da Proclamação da República, a Academia viria nascer – a partir da passagem do artista alemão Georg Grimm (1846-1887), em 1882 com sua exposição de 128 paisagens por locais onde tinha passado – a paisagem criativa e inovadora brasileira que se encaminharia mais tarde para a modernidade.

---

<sup>25</sup> André Félibien classificou o conteúdo das obras em uma conferência para a Academia Real de Pintura e Escultura, e que ela adotaria, segundo Bazin: “Partindo do tema mais comum e indo para o mais elevado, vamos encontrar a natureza-morta (pintura de flores e frutos), depois a paisagem, um grau mais elevada, sobretudo se comportar figuras, em seguida as representações de seres vivos, as dos animais, depois as dos homens que comportam as ações comuns da pintura de gênero e, num grau mais elevado, o retrato e por fim a pintura histórica, acima da qual Félibien situa num grau ainda mais alto a composição alegórica, pois a fábula, diz ele, dissimula a maior das verdades.” BAZIN, 1989, p. 55.

Georg Grimm foi contratado como professor interino (em caráter de ser estrangeiro) da cadeira de Paisagem, Flores e Animais, da Academia, tendo como método de ensino atividades de pintura ao ar livre, mas esse deslocamento até a paisagem natural não teria como motivo estudar a paisagem, mas sim pintá-la por ela mesma “[...] ao passo em que ali, no próprio momento em que os captavam visual e sensorialmente, pudessem melhor habilitar-se a interpretá-los mediante cores e formas” (LEVY, 1980, p. 37). Esse princípio seria interessante para o extravasamento da individualidade do artista, sem o engessamento de regras clássicas, ainda que Grimm tivesse ensinado aos seus alunos um comum esquema compositivo: a tela deveria ser dividida por uma diagonal, separando a vegetação do meio aquático, e que o céu e o mar se fundissem no interior do quadro, separados por uma linha tênue pra contraste. Com o fim de seu contrato na Academia, em 1884, Grimm deixa a instituição para residir em Niterói junto de alguns alunos fiéis, tais como, Domingos Garcia y Vasquez (1859-1912), Hipólito Boaventura Caron (1862-1892), Antônio Parreiras (1860-1937), Castagneto, Francisco Joaquim Gomes Ribeiro 1855-1900) e França Júnior (1838-1890). Também foi sobre alguns desses artistas que Raul Pompéia mais se deteve nas suas críticas, ou seja, além de atestar a contemporaneidade da escrita de Pompéia, também é observável a importância que esses artistas tinham já na sua época, para estarem nas páginas de jornais, não somente com pequenas notas, mas também para o escritor creditar seus juízos de valor acerca das obras.

Em crítica para o *Jornal do Comércio*, Pompéia escreve sobre o artista Ribeiro<sup>26</sup>, crítica que reproduzo abaixo:

Nesta desagradável semana, antes do sábado, para vermos o sol, era preciso subir ao Atelier Moderno e olhar pelas telas do Ribeiro.

Que delicioso conforto, no elegante salão! Os crótons do divã central sentiam salutarmente a respiração do bom tempo.

E realmente, como não vibravam as telas, de verão e de luz!

**Diante daqueles quadros percebe-se bem que os nossos pintores, insistindo ao estudo fiel, imediato, sincero da natureza, hão de fundar uma escola nacional de paisagem, com a qual nenhum outro gênero conseguirá apostar sucesso.**

Todos os gêneros de arte encontram estimulante na vida real, que os disciplina. Os circos de luta de indivíduos nus foram outrora, um curso de estatuária.

O clima brasileiro é o mais admirável das aulas de paisagem.

---

<sup>26</sup> Em algumas críticas Pompéia cita Ribeiro e, em outras, Luis Ribeiro, porém, na crítica do *Jornal do Comércio*, em 30 de março de 1890, no volume VII das *Crônicas 2*, p. 305-306, sobre a exposição da AIBA, e no catálogo da Exposição Geral de Belas Artes de 1890, consta Ribeiro como sendo Luis Ribeiro, conhecido também como Coatiara, sem data de nascimento e morte desse artista. Tratando-se somente de Ribeiro, concluo que possa ser Francisco Ribeiro (1855-1900), um dos discípulos de Grimm.

Não é preciso improvisar as paisagens espirituais de Ruysdael, para chegar à perfeição.

A academia torcida dos troncos, a variedade caprichosa da forma e das cores da vegetação, as perspectivas breves, mas imponentes, ou rasas, mas longínquas, infinitas, como o olhar ou o pensamento, a poesia do conjunto, animada pelo desenho ou pelo jogo das sombras, cada especialidade pitoresca só encontra um embaraço na prodigiosa imensidade de modelos que a natureza oferece: a disputa da preferência.

O paisagista Ribeiro não podia ser mais feliz nesta escolha. Excetuado um quadro ou outro, em que parece que a iluminação excessiva da vista preferida iludiu o artista, fazendo-o destacar vivamente fundos que deviam escapar para a coloração esmaecida da distância, é bem difícil realizar com mais vantagem a cópia da excursão de um raio visual através do ar livre.

Nenhuma dificuldade o deteve. Tão bem aproveitou os efeitos da plena floresta, superposição complicada de massas de verdura, onde o reflexo de um simples riacho, a cintilação branca de uma cachoeira encaminha o olhar através da brenha, como a impressão desafogada de um descampado; tanto soube localizar a escolha do seu assunto em um episódio restrito de cenário, pintura de um engenho dos tetos altos de senzalas de palha, como arriscar-se até à latitude extrema do gênero: a reprodução de perspectivas de litoral, onde se troca francamente a palheta verdejante do paisagista pelas orgias de azul de pintor de marinhas (POMPÉIA, 1983a, p. 155-6 Grifo nosso).<sup>27</sup>

Duas particularidades se sublinham nessa crítica: a primeira é o fato de Pompéia eleger Ribeiro como um dos fundadores da escola nacional de paisagem, posto que ele apresenta seus quadros de maneira sincera com a natureza, combinando com suas preferências de artista; o segundo aspecto é a indicação de pontos negativos que ele encontra em poucos quadros da exposição, ou seja, Pompéia tem o olhar apurado de crítico, porque não só julga, mas também tem o conhecimento da técnica, ao afirmar que “[...] é bem mais difícil realizar com mais vantagem a cópia da excursão de um raio visual através do ar livre” (POMPÉIA, 1983a, p. 155-6). Contudo, após essa observação, Pompéia assume os pontos positivos na exposição de Ribeiro, o que faz da sua maneira: com a linguagem criativa e o caráter impressionista.

Uma característica das críticas de Pompéia é a descrição da tela, é possível deduzir que ele a faz por dois motivos: construir sua linha de raciocínio e apresentá-la ao leitor que não pudesse comparecer às exposições. Em seguida, mais uma crítica de Pompéia. Dessa vez, o circuito de artistas é outro que não o do Grupo Grimm, o artista escolhido é Henrique Bernardelli, um dos preferidos do crítico:

---

<sup>27</sup> Originalmente publicada em POMPÉIA, Raul. *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 22 de setembro, 1889.



Até no tão difícil capítulo das artes, não deixou razões de queixa a finda semana.

Começou logo pela exposição de pintura de Henrique Bernardelli. Um sucesso.

Uma grande tela de paisagem sobretudo, mereceu altíssimos aplausos. Uma planície verde, onde se aveludam rebentos tenros de feno e vão muito longe acabar contra uma floresta de escasso arvoredo, através do qual transparece uma claridade de crepúsculo vespertino. Alguns campônios passam. Não é um simples quadro esta pintura: é uma verdadeira escola de paisagem. O artista, com a mais nobre audácia, propõe-se aí um verdadeiro problema de habilidade de fatura e de talento, e o resolve, de modo incrível.

Propõe-se nada menos que obter, com o simples, o ingrato desdobramento de uma pano de campina, através da luz difusa de hora em que não há mais sol e por uma tarde úmida em que a própria luz restante do espaço fica embebida em nevoeiros pardos, todos os efeitos da profundidade, da distância, da perspectiva; propõe-se comunicar ainda à sua composição, esses escassos elementos de pitoresco toda a vida possível, toda a animação da verdade flagrante.

E Henrique Bernardelli o consegue sobejamente no admirável quadro.

Rápidas modulações de verde sobre a terra, matizes de imperceptível transição no colorido vegetal; a mais disso, uma estrada rasa que abraça em curva um canto da tela, estrada tão verde aliás como o campo e disfarçada em um rebrotar da relva dos caminhos mal batidos, e ainda uns paus de cerca e um distante monte de feno seco que mal se acentuam em uma tonalidade do crepúsculo sem relevo. Só com isso a paisagem anima-se, vive, palpita, *realiza-se* tão sedutoramente, tão interessante, tão vária, como se a povoassem mil incidentes, como se preparassem mil efeitos, com todo o sistema dos planos de bastidores, que de costume se armam. E, talvez principalmente, por efeito do contraste violento, que destaca a animação do campo mais próximo de uma floresta ao fundo floresta europeia, espectral, raquítica, fumacenta, cuja ramaria ao longo esbate-se, quase se difunde nas sombras do céu; o panorama foge diante do espectador, escapa-se a si mesmo, enche e aprofunda o espaço com uma impressão de ar, de verdade, de existência que perturba, despertando-nos o instinto de palpar a tela, a ver se há mesmo entre a moldura algum obstáculo de pano e tinta (POMPÉIA, 1982c, p. 347-8).<sup>28</sup>

Essa é uma das críticas mais apaixonadas que Pompéia escreveu da compilação feita até aqui, é um louvor não somente à pintura de paisagem, mas também ao artista Henrique Bernardelli, um dos seus favoritos e populares em seus escritos. A descrição que Pompéia faz não compromete nem enfada a leitura, pelo contrário, conforme Pompéia pinta com palavras é possível criar a imagem em pensamento. Mais uma vez, o escritor se propõe a defender a escola nacional de paisagem, porém, ele desmerece a paisagem europeia, reclama de ser uma paisagem fumacenta e industrial, diferente da paisagem brasileira, ainda com uma incipiente modernização.

---

<sup>28</sup> Originalmente publicada em POMPÉIA, Raul. *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 07 de setembro, 1891.

Essa é a queixa de Pompéia para com os artistas que vão estudar no exterior, ele acredita que a paisagem brasileira é a mais verdadeira. Em crítica de três anos antes, ele já defendia essa ideia:

A novidade artística que temos é a exposição Caron, na Galeria de Wilde.

Vinte e oito telas exuberantes de talento e de colorido. Muita paisagem, muita luz, quanto baste para fazer a reputação de um grande artista. Mas uma observação sugerem os quadros:

Que vão fazer à Europa os paisagistas brasileiros? É à América que eles pretenderão trazer uma importação de verdura e de sol? Eduquem-se no estrangeiro os outros gêneros. Entre nós, o paisagista tem duas cousas a fazer somente, para vir a ser completo: ficar e olhar (POMPÉIA, 1982a, p. 115-6).<sup>29</sup>

Sobre essa mesma exposição de Hipólito Caron, Pompéia retorna duas semanas depois com mais fôlego:

Estão na ordem do dia as exposições.

Falei-lhes, na última crônica, da exposição Caron, na Galeria de Wilde.

O público tem concorrido a ela, mas abstém-se escrupulosamente de comprar. Entretanto, nunca tivemos tão belas amostras de sol europeu, tão bela importação de paisagem devida ao escrúpulo de um artista nacional.

A natureza representada é a pobre natureza do velho continente, que esmorece e mirra na atmosfera industrial da civilização, perdendo aos olhos dos pintores, à medida que progride na opinião dos vendeiros. O cenário era pobre para a cópia, mas o talento de artista soube suprir a insuficiência do modelo, inventando a graça onde faltava a grandeza, harmonizando matizes encantadores, onde a variedade selvagem da vegetação a que estamos habituados não podia brilhar.

São vinte e tantas formosas telas, onde a vista se perde por horizontes profundos de ar vibrante e claro, além dos campos, além dos bosques do ocidente da França, que lembram um pouco os horizontes baixos e o arvoredo triste de São Paulo. Nos primeiros planos, ao artista alisa toalhas d'água, imóveis e espelhantes, recamadas de folhas verdes, redondas, que bóiam, erigindo em haster, como uma eflorescência de astros, flores estreladas de viva brancura; ou então expande uma várzea de trigos verdes, que o vento penteia e inclina; ou estende uma ala igual de árvores verde-cinzentas, dentre cujas copas esféricas, parecendo aparadas a tesoura, esticam-se espectralmente outras árvores como torres altas sobre a cidade dos pássaros.

E salva-se sempre a perspectiva vantajosa, a felicidade de colocação do espectador, de maneira que agrada tanto o conjunto de composição como

---

<sup>29</sup> Originalmente publicada em POMPÉIA, Raul. *Diário de Minas*, Juiz de Fora (MG), 02 de dezembro, 1888.

aquele jeito de dar as tintas do cuidadoso paisagista, uma combinação hábil dos toques de colorido.

Um dos quadros, sobretudo, que representa uma sucessão de colinas, irregularmente sombreadas pela distribuição das nuvens no céu, pode ser apontado como verdadeira obra-prima do gênero.

Mais do que em nenhum dos outros, a firmeza da execução alia-se nele com a beleza comovente do panorama.

Infelizmente o público, tão fácil às vezes em alargar a bolsa para satisfazer a grita dos reclames que favorecem obras sem merecimento, limita-se a festejar com um simples cartão de visita os esforços e o talento de Hipólito Caron (POMPÉIA, 1982a,p. 120-1).<sup>30</sup>

Acima é possível perceber, pelo menos três aspectos da crítica de Pompéia: julgar a natureza nacional em detrimento da estrangeira, visto que para ele somente foi possível pintar bons quadros da paisagem francesa porque Caron conhecia e já havia pintado a paisagem brasileira; a maneira que ele estabelece sua crítica, atestando um domínio na descrição impressionista para analisar não apenas um quadro, mas os mais de vinte que são expostos, mostrando uma homogeneidade do próprio artista quanto à sua produção pictórica; e, por último, sua objeção com os visitantes da exposição que não compram as telas, se limitando ao cartão de visitas do artista. Pompéia tem essa preocupação com a venda de obras de arte, pois, na maioria desses casos, excetuando-se quando as exposições ocorrem dentro da Academia e mais tarde da ENBA, as exposições aconteciam em galerias de arte em que o propósito seria a venda.

Raul Pompéia não descobriu e nem mesmo estava sozinho para falar sobre a pintura de paisagem, tendo em vista a dedicação dos artistas, a quantidade de telas desse gênero e a preocupação em discuti-las.

### **3.3 Os artistas preferidos de Raul Pompéia**

O último interesse de Raul Pompéia que abordo é sua visita a exposições individuais e coletivas, sendo que nas coletivas ele condensa sua escrita para poder falar do maior número de artistas. É o que ocorre com a Exposição Geral de Belas Artes de 1890. Mesmo contando com muitos artistas estrangeiros, como por exemplo, cópias de Rafael Sanzio (1483-1520), Antoon van Dyck (1599-1641), originais e cópias de Peter Paul Rubens (1577-1640), originais e cópias de

---

<sup>30</sup> Originalmente publicada em POMPÉIA, Raul. *Diário de Minas*, Juiz de Fora (MG), 16 de dezembro, 1888.

Frans Snyders (1579-1657), além de obras da escola veneziana, escola flamenga, escola italiana, artistas franceses, o crítico prefere escrever sobre os artistas brasileiros.<sup>31</sup>

Nessa ocasião, Pompéia escreve:

Abriu-se, afinal, a tão demorada, tão esperada, tão reclamada Exposição de Belas Artes da Academia.

Começou o certame do talento, como se dizia antigamente, ou inaugurou-se o *sport* das belas cores, como se dirá, traduzindo a velha expressão pela gíria oportuna e contemporânea do *turf*.

Lá estão, pois, na sala de pano roxo, galeria nº 3, do museu da Rua Leopoldina, as tintas em páreo permanente, ao longo da raia do prazo da exposição, diante da gravidade abalizada da crítica e dos entusiasmos desordenados do público. E vão assim de esfuziada as cores da pintura nacional, como as camisinhas distintivas dos *jockeys* no turbilhão da aposta, o branco das neves de Parreiras, o louro do seus trigais, o verde transparente de Amoedo, o vermelho de Bernardelli, hop! lá! E o pintalgado outonal dos frutos de Estêvão Silva e o verde-limo de Almeida Junior e o negro sapato de Tomás Driental.

Já nos parece ouvir a raia inteira, em tumulto para as bandas do juiz da chegada, gritando: na ponta Diteriade! seduzindo o público pelo abismo vertiginoso de perspectiva flamejante que se aprofunda na soberba tela do nosso valoroso artista, com tudo que possui a arte de simpático pela força, pela harmonia, pela graça (POMPÉIA, 1983a, p. 301-2).<sup>32</sup>

Pompéia inicia sua crítica fazendo um jogo de ideias com o *turf* e a exposição de arte, utilizando a palavra “páreo” e “raia do prazo” em acordo para dizer que as obras competem até o dia que findar a exposição. Então, conforme um nome de artista surge, o escritor lança uma curta frase para exemplificar sua produção exposta. A partir do catálogo dessa exposição é possível ler quais são as obras expostas, contudo, nem sempre aparece o título que é conhecido atualmente. Das diversas obras citadas de Rodolfo Amoedo, *Narração de Filéctas* [Imagem 17] é uma das poucas que é possível encontrar atualmente pelo mesmo nome. Já quando se trata de Estêvão Silva (1844-1891), com a profícua produção de naturezas-mortas [Imagem 18], a dificuldade já é maior, visto que a maioria não traz títulos personalizados, portanto, para exemplificar ao leitor, busquei obras que se aproximam da data de 1890 e que condizem com aquelas descritas no catálogo; as obras de Antônio Parreiras [Imagem 19] também, já que são paisagens, geralmente com o nome dos locais e que posteriormente levam outro título. Uma das características das

---

<sup>31</sup> *Exposição de Bellas Artes*. Academia de Bellas Artes. Rio de Janeiro, 1890. (Catálogo). No catálogo consta esses nomes com grafias diferentes, como Antonio Vandick, Pedro Paulo Rubens e Francisco Sneyders.

<sup>32</sup> Originalmente publicada em POMPÉIA, Raul. *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 30 de março, 1890.

críticas de Pompéia também é essa, ele não intitula as obras, o que pode contribuir para serem encontradas mais tarde é a descrição que ele faz.



[Imagem 17]

AMOEDO, Rodolfo (1857-1941)

*Narração de Filéctas*, 1887

Óleo sobre tela, 249 x 307 cm

Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, Brasil



[Imagem 18]

SILVA, Estêvão (1844-1891)

*Natureza-Morta*, 1888

Óleo sobre tela, 37 x 48,5 cm

Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo, Brasil



[Imagem 19]

PARREIRAS, Antônio (1860-1937)

*Ventania*, 1888

Óleo sobre tela, 150 x 100 cm

Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo, Brasil

O título das obras levanta algumas questões, no caso, uma das obras de Henrique Bernardelli, *Dicteriade*, que Pompéia cita, novamente fazendo o jogo com o *turf*. Conforme o catálogo da Exposição Geral de Belas Artes, *Dicteriade* é o título, porém, nos dias de hoje, é conhecida apenas a obra *Messalina*. A historiadora da arte Camila Dazzi já analisou essa situação: ela aponta algumas hipóteses, como a de que *Dicteriade* poderia ser a *Messalina* [Imagem 20], obra que se encontra no *Museu Nacional de Belas Artes* (RJ). Uma das conjecturas é que a obra poderia ter seus nomes trocados pelos próprios contemporâneos de Bernardelli, visto que somente a partir de 1892 é que *Messalina* passa a ter alguma menção nos jornais e também nos relatórios da Escola Nacional de Belas Artes. Também pode ser que, após a exaltação diante do trabalho, o artista tivesse realizado uma segunda versão da tela. Dazzi lembra da descoberta que a historiadora da arte Ana Maria Tavares Cavalcanti realizou: em uma edição de 08 de março de 1890 do jornal *Vida Fluminense*, ela encontrou a reprodução espelhada em desenho de *Messalina* [Imagem 21], quer dizer, é muito provável que fosse mesmo a *Messalina* “atual” a *Dicteriade* do catálogo e jornais de 1890. Contudo, Dazzi ainda retoma o título: *dicteriade* não tem o mesmo significado de *messalina*, no catálogo de 1890 há uma nota:

Dicteriades erão genericamente chamadas na Grecia duas diversas classes de profissionaes da luxuria – as encantadoras e terriveis flautistas, muito jovens, que offercião espectaculos de dança e musica, no fim dos banquetes das casas opulentas, e os mais completos typos da abjecção humana, vagabundas das minas, das grutas, dos recantos sombrios de suburbio e de todos os lugares suspeitos (EXPOSIÇÃO, 1890, p. 45).<sup>33</sup>

Enquanto *messalina* é referente à Imperatriz romana Valéria Messalina, conhecida pela atitude de *femme fatale*. Para Dazzi essa troca de nome ressignifica a personagem:

[...] a tela *Messalina* é, na realidade, um segunda versão de *Dicteriade*, o que explicaria o fato da tela que hoje se encontra no MNBA, adquirida pela ENBA em 1892, nunca ter sido mencionada pelos dois nomes. O sucesso de *Dicteriade* em 1890 e a sua possível compra por um colecionador particular, podem ter levado Henrique a fazer uma nova versão da tela, seja visando a sua venda para outro colecionador, seja para a ENBA - venda certa já que o Diretor da instituição era o seu irmão -, seja com o propósito de participar com a tela da Exposição Universal de 1893, realizada em Chicago, uma vez que os preparativos para a seleção das obras que seriam expostas tem início no Brasil já em 1891 (DAZZI, 2010).

Outra hipótese que Dazzi coloca é a referência da Imperatriz Messalina com a situação política brasileira. Valéria Messalina fez parte de um império decadente, o que seria uma alusão ao caso brasileiro, que vivia a recente instauração da República, logo após a queda da monarquia. Por isso teria recebido outro nome de seus admiradores:

---

<sup>33</sup> A ortografia foi mantida como na época.



O fato de Messalina possuir uma história e Dicteriade ser simplesmente uma classe de prostitutas gregas pode ter influenciado na troca. Os dois fatores, – a associação entre Império e decadência vinculados à Messalina e a narrativa que envolvia tal personagem –, podem ter contribuído, juntos, para que a tela que hoje se encontra no MNBA tenha recebido o nome de *Messalina* (DAZZI, 2010).

Talvez a falta de organização ou a falta de documentação faça com que essas conjecturas apareçam, mas de todo modo contribuem para prosperar novas pesquisas.



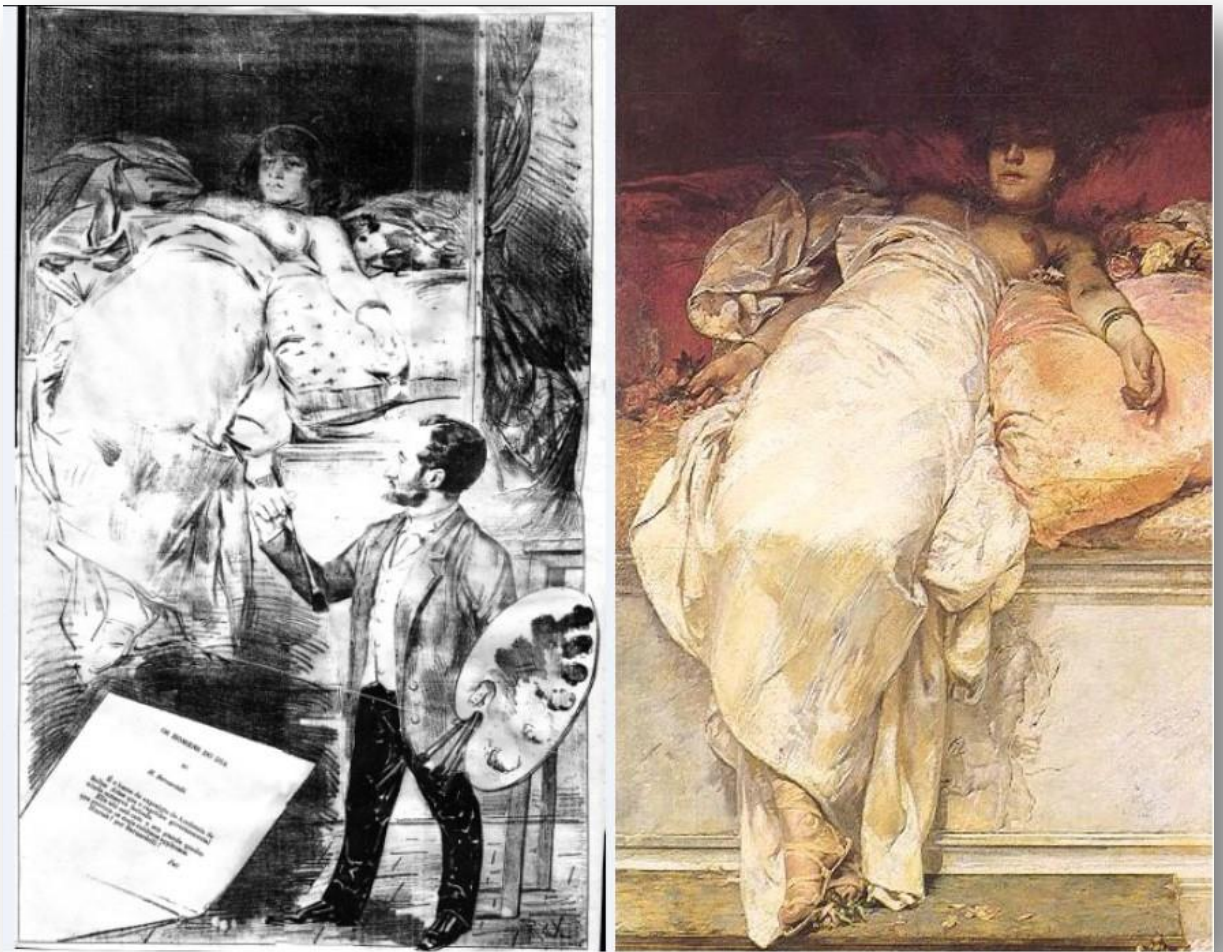
[Imagem 20]

BERNARDELLI, Henrique (1858-1936)

*Messalina*, 1886

Óleo sobre tela, 207 x 115 cm

Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, Brasil



[Imagem 21]

Imagem publicada no jornal *Vida Fluminense* ao lado de *Messalina*, invertida para melhor comparação.

Para as críticas de exposições individuais escolho uma referente a Antônio Parreiras, artista bem lembrado e apreciado por Pompéia. Parreiras, nascido em Niterói, iniciou seus estudos na Academia em 1883, e logo se tornou um dos discípulos de Georg Grimm, inclusive quando este se afasta da Academia. Sobre seu mestre, Parreiras declara:

Grimm só lecionava *d'apres nature*. Mestre de competência rara era justo e severo. Sujeitava os seus discípulos ao regime do rude trabalho sem repouso. Fazia-os subir a mais escabrosa rocha, viver em plena floresta, contornar, mesmo com risco de vida, a mais íngreme montanha, atravessar brejais, trabalhar em pântanos onde a água negra e parada empestava o ambiente (PARREIRAS apud GRINBERG, 2008, p. 13).

O artista fluminense, na ocasião da crítica, se encontra em viagem pela Itália, após ter vendido para a Academia suas obras *A tarde* e *Rio de Janeiro depois da tempestade: vista tomada de São Domingos*.

Segue abaixo a crítica de Pompéia:

Ainda com o olhos cheios dos panoramas da Mantiqueira e das colinas de Caxambu, excessivos de vastião e esplendor, fui visitar a exposição de Antônio Parreiras, um dos nossos mais prometedores artistas moços, e que atualmente visita em excursão de estudo os modelos de paisagem da natureza italiana.

Impressionou-me logo uma cousa. Esse privilégio da arte, de resplander sempre, qualquer que seja o objeto da sua inspiração. Na seleção do colorido, tanto se aproveita o brilho do brocado como a imundície do andrajo. Belo seria reproduzir a vida pujante e satisfeita; a arte reproduz com o mesmo segredo de beleza a agonia e a decadência. Se a folhagem verde se harmoniza com a doçura feliz de um céu azul, um bosque mirrado e pardo vai perfeitamente, esgalhando-se em filetes de sépia sobre o tom ferruginoso de um ocaso quente.

Nos quadros de Parreiras expostos na sala Narciso & Napoleão, da Rua do Ouvidor, a nota geral é a grande característica das pinturas de paisagens do Velho Mundo. A variedade pitoresca das suas paisagens de inspiração brasileira fazia-se de frescura virgem e de viço selvagem; nos quadros que agora nos remete da Europa, faz-se de extenuamento e de miséria.

Os diversos graus de secura das folhas secas substituem os diversos modos de verdura dos ramos vivos. A diferença das cenas, não se podendo obter facilmente com a simples diversidade dos lugares, que as regiões monótonas mal acentuam, consegue-se recorrendo aos elementos por assim dizer dramáticos da paisagem: haja vista ao catálogo da galeria – efeitos da ventania, transparência ou turbação do céu da estação, maior ou menor intensidade de luz da hora escolhida, ou esse episódio tão profundamente melancólico do cair das folhas em fim de outono.

O cair das folhas parece-me exatamente a melhor das pinturas expostas. São algumas árvores de poucos galhos esguias e altas como mastros; no alto, alguns pendões de folhagem seca; sobre o céu amarelo de uma tarde triste, avistam-se as folhas mais secas caindo, caindo e cobrindo o chão. No meio do quadro, aparecem confusamente o azul e o vermelho dos trajos de duas figuras que passam (POMPÉIA, 1982a, p. 172-3).<sup>34</sup>

Importa nessa crítica a defesa que Pompéia faz da arte, ao escrever que ela tem o privilégio: mesmo sendo uma paisagem mesquinha a arte se sobrepõe. Pois ela tem seus segredos para reproduzir a pujança e a decadência. Contudo, parece que essa ideia cai por terra quando o assunto é paisagem estrangeira, Pompéia não admite, como é possível em críticas anteriores, que

---

<sup>34</sup> Originalmente publicada em POMPÉIA, Raul. *Diário de Minas*, Juiz de Fora (MG), 03 de março, 1889.

a paisagem da Europa possa ser tão bela quanto a brasileira. O crítico culpa a paisagem europeia pelo mau desempenho do artista diante da natureza do outro lado do oceano. Segundo o historiador Éder Silveira,

Essa dualidade entre a Europa e seus países civilizados e em crescente processo de industrialização e o Brasil, marcado por sua majestosa natureza, ainda inexplorada, ainda virgem, e visivelmente selvagem é uma marca do pensamento romântico brasileiro e se estende por todo o século XIX e pelas primeiras décadas do século XX. Ela será uma constante nas crônicas sobre arte de Pompéia. Ele repreendeu, em mais de uma oportunidade, os pintores brasileiros que depois de um estágio em terras europeias voltam ao Brasil incapazes de se emocionar com o elemento que melhor nos distinguiria dos demais povos, a nossa natureza (SILVEIRA, 2013, p. 63).

Essa postura de Pompéia é evidente não somente pelas suas preferências estéticas, mas também está muito ligada ao seu posicionamento político. Portanto, ele não se desvencilha de seu caráter, pois permanece impassível no que acredita, a ver os últimos momentos em vida de Raul Pompéia, indo ao limite de seus ideais.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir da elaboração do projeto, no início desse ano, e desses três capítulos, penso que o ato de pesquisar é uma ação contínua, de ver e rever, de voltar muitas vezes, que o que era continua sendo, mas com outros aspectos. É o caso da crítica de arte no Brasil: ao legitimar Raul Pompéia como um crítico, depois de tantos anos esquecido – importante sublinhar que o historiador Éder Silveira já publicou pelo menos dois artigos a respeito desse epíteto de Pompéia – não mudou drasticamente a história da arte no Brasil, entretanto, houve um acréscimo. Existe mais uma possibilidade de olhar as artes produzidas aqui, existe mais uma opinião acerca das obras, dos artistas, do sistema artístico. Como é possível observar ao longo dessas páginas, todos os nomes citados já são velhos conhecidos dos livros de história da arte no Brasil; talvez um ou outro tenha menos artigos escritos sobre suas obras, mas nenhum foge de uma tabela de artistas brasileiros do Oitocentos, quer dizer, Pompéia seria um preguiçoso, que só se dispunha a criticar aqueles que já recebiam atenção ou realmente esse era um grupo consolidado nas colunas dos jornais e nas exposições de galerias cariocas? Muitos artistas desconhecidos estão “calados”, cabe sobre isso novas pesquisas.

A proposta de inserir Pompéia no circuito da história da arte, fazendo o diálogo da literatura com as artes visuais, concretiza mais uma ideia de interdisciplinaridade que a história da arte proporciona. Assim, é importante ressaltar o trabalho do jornal como difusor de ideias e como mantenedor de fonte primária, capaz de auxiliar, e, sendo superior, chefiar pesquisas diversas, já que muitas vezes é a principal fonte de pesquisa. Digo isso porque Afrânio Coutinho realizou um trabalho hercúleo em reproduzir as crônicas e críticas de Raul Pompéia, proporcionando acontecimentos como esse trabalho.

Muitas foram as críticas deixadas de lado, contudo, precisei escolher aquelas que melhor pudessem contribuir para conhecer e compreender a escrita pompeiana, para atestá-lo como crítico de arte. Aquilo que me fica é a possibilidade de um escritor pontuar seus pensamentos a partir dos seus sentimentos, isso é, Pompéia cria com motivações individuais que são capazes de comover o coletivo. O biógrafo de Pompéia, Pontes, traz um trecho do seu caderno de notas íntimas que utilizo para findar:

Toda a composição artística é baseada numa recordação sentimental. O desdobramento, a simultaneidade do sentimento, com a anotação artística não existe. O artista poderoso é o que melhor evoca a recordação, o que melhor phonographo mneumônico possui dentro d'alma para guardar e reproduzir após a vibração do sentimento, em summa, que melhor corpo scenico possuir para os dramas do coração, estudados na vida real, ensaiados pela vontade

artística e levados ao palco pelo talento no teatro íntimo da memória, em que são actores as células nervosas, onde cada um de nós é espectador único como o rei da Baviera na ópera lírica de Wagner, em Beyrut (POMPÉIA, apud PONTES, 1935, 219).

Acredito que seja possível acrescentar Raul Pompéia na historiografia da arte brasileira como mais um crítico de arte, ao lado de Gonzaga Duque e de Félix Ferreira, por exemplo. Um crítico que além de apontar sua experiência pessoal com as obras de arte se faz contemporâneo do seu tempo, posto que julga aqueles trabalhos e artistas em atividade naquele momento histórico. A produção de Pompéia foi integral e harmônica: a palavra (com seus textos nos mais diversos gêneros literários), a plástica (com seus desenhos) e o seu sentimento.

## REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Gilberto. Introdução. In: POMPÉIA, Raul. *Canções sem metro* (org. Gilberto Araújo). Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2013.

BAZIN, Germain. *História da História da Arte: De Vasari a nossos dias*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

BERNARDELLI, Rodolpho. Anexo H. Relatório Apresentado ao Presidente da República dos Estados Unidos do Brasil pelo Dr. João Barbalho Uchôa Cavalcanti, Ministro da Instrução Pública, Correios e Telégrafos, em maio de 1891. (Inclui a parte redigida pelo Dr. João Barbalho Uchôa Cavalcanti), p.7 In: DAZZI, Camila. *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*. 2011. 485 f. Tese (Doutorado em História e Crítica da Arte) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.

CALASSO, Roberto. *A Folie Baudelaire*. 1ªed.: São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

CANDIDO, Antonio et al. *A vida ao rés-do-chão*. In: \_\_\_\_\_. *A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992.

CANDIDO, Antonio. *Crítica impressionista. Remate de Males*. São Paulo: UNICAMP, v.34, n.2, p.58-62, 2014.

CAPAZ, Camil. *Raul Pompéia: Biografia*. Rio de Janeiro: Gryphus, 2001.

CHIARELLI, Tadeu. *Gonzaga-Duque: a moldura e o quadro da arte brasileira*. In: GONZAGA DUQUE, Luiz. *A arte brasileira*. Campinas, SP: Mercado de Letras, 1995. p. 11-52.

COUTINHO, Afrânio. Introdução. In. POMPÉIA, Raul. (org. Afrânio Coutinho) *Crônicas 1*. Obras vol. VI. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982. p. 13, 36

DAZZI, Camila. *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*. 2011. 485 f. Tese (Doutorado em História e Crítica da Arte) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.

DAZZI, Camila. *Prostituta Grega ou Imperatriz Romana? Novas leituras sobre a Messalina de Henrique Bernardelli*. *Revista 19&20*, Rio de Janeiro, v. V, n. 2, abr. 2010. Disponível em:



<<[http://www.dezenovevinte.net/obras/obras\\_messalina2.htm](http://www.dezenovevinte.net/obras/obras_messalina2.htm)>> Último acesso em outubro de 2015.

DIAS, Elaine. *Paisagem e Academia: Félix-Émile Taunay e o Brasil (1824-1851)*. SP: Editora da Unicamp, 2009.

DIDEROT, Denis. *Obras II. Estética, poética e contos*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

DUQUE, Gonzaga (assinado: D.). Bellas Artes: impressões semanais. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 02 de agosto, 1888a. Disponível em:

<<<<<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=369365&pasta=ano%20188&pesq=rodolfo%20amoedo>>>>> Último acesso em setembro de 2015.

DUQUE, Luis Gonzaga. (assinado A.P.) Impressões de um amator. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 09 de setembro, 1888b. Disponível em:

<<<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=369365&pasta=ano%20188&pesq=weingartner>>> Último acesso em setembro de 2015.

DUQUE, Luiz Gonzaga. *A arte brasileira*. Campinas, SP: Mercado de Letras, 1995. (Coleção Arte: Ensaios e Documentos)

DUQUE, Luis Gonzaga. *Impressões de um amator: textos esparsos de crítica (1882-1909)*. Org. Júlio Castañon Guimarães e Vera Lins. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

*Exposição de Bellas Artes*. Academia de Bellas Artes. Rio de Janeiro, 1890. Catálogo.

GAGLIARDI, Caio. Singularidades em Raul Pompéia: o homem, a escola, o romance. In\_ POMPÉIA, Raul. *O Ateneu*. São Paulo: Hedra, 2008. P. 09-38.

GRINBERG, Piedade. *Antônio Parreiras: história de um pintor contado por ele mesmo*. Catálogo Caixa Cultural, Rio de Janeiro, 2008.

GUIMARÃES, Júlio Castañon. Empenho Crítico: Gonzaga Duque na Imprensa. In\_ DUQUE, Luis Gonzaga. *Impressões de um amator: textos esparsos de crítica (1882-1909)*. Org. Júlio Castañon Guimarães e Vera Lins. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

LEITE, José Roberto Teixeira. A Academia e a pintura no Brasil no século XIX. p. 32-45. In\_ PALHARES, Taisa (org). *Arte Brasileira na Pinacoteca do Estado de São Paulo: Do Século XIX aos Anos 1940*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

LEVY, Carlos Roberto Maciel. *O Grupo Grimm: paisagismo brasileiro no século XIX*. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1980.

LEVY, Carlos Roberto Maciel. *Giovanni Battista Castagneto, 1851-1900: o pintor do mar*. RJ: Pinakothek, 1982.

LINS, Vera. O crítico de arte como Crítico de Cultura. In\_ GONZAGA DUQUE, Luis. *Impressões de um amador: textos esparsos de crítica (1882-1909)*. Org. Júlio Castañon Guimarães e Vera Lins. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

PAES, José Paulo. *Gregos & baianos: ensaios*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

PAIXÃO, Fernando, Poema em prosa: problemática (in)definição. *Revista Brasileira*. Rio de Janeiro, n. 75, p. 151-162, 2013.

PEREIRA, Sonia Gomes. *Arte Brasileira no século XIX*. Belo Horizonte: C/ Arte, 2008.

POMPÉIA, Raul. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 28 de julho, 1888a. Disponível em <<[http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=103730\\_02&pasta=ano%20188&pesq=rodolfo%20amoedo](http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=103730_02&pasta=ano%20188&pesq=rodolfo%20amoedo)>> Último acesso em agosto de 2015.

POMPÉIA, Raul. Pandora, *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 09 de setembro, 1888b. Disponível em: <<<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=369365&pasta=ano%20188&pesq=weingartner>>> Último acesso em agosto de 2015.

POMPÉIA, Raul. *Diário de Minas*, Juiz de Fora, MG, em 03 de março de 1889. Disponível em <<<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=373460&pasta=ano%20188&pesq=mantiqueira>>> Último acesso em agosto de agosto de 2015.

POMPÉIA, Raul. *Revista Brasileira*. Paisagens (Fragmentos). Rio de Janeiro, Ano I, Tomo II, abr-jun, 1895. (Repr. sem o 1º e 2º parágrafos em *Autores e Livros*. Rio de Janeiro, nº 19, 21 dez, 1941). In\_ POMPÉIA, Raul. (org. Afrânio Coutinho). *Crônicas 3*. Obras vol. VIII. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.

POMPÉIA, Raul. (org. Afrânio Coutinho). *Crônicas 1*. Obras vol. VI. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982a.

POMPÉIA, Raul. (org. Afrânio Coutinho). *Crônicas 2*. Obras vol. VII. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983a.

POMPÉIA, Raul (org. Afrânio Coutinho). *Crônicas 3*. Obras vol. VIII. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982b.

POMPÉIA, Raul. (org. Afrânio Coutinho). *Crônicas 4. Obras vol. IX*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982c.

POMPÉIA, Raul. *O Ateneu*. São Paulo: Hedra, 2008.

POMPÉIA, Raul, *Canções sem metro* (org. Gilberto Araújo), Campinas, SP: editora da Unicamp, 2013.

PONTES, Eloy. *A vida inquieta de Raul Pompéia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1935.

RÓNAI, Paulo; TAUIL, Guilherme. *Um Gênero Brasileiro: A Crônica*. Pernambuco, 2014. Disponível em <<<http://www.suplementopernambuco.com.br/artigos/1231-um-genero-brasileiro-a-cronica.html>>> Último acesso em setembro de 2015.

SILVA, Maria Antonia Couto da. *A Repercussão das Exposições Individuais de Pintura no Brasil da Década de 1880*. 19&20, Rio de Janeiro, v. IX, n. 2, jul./dez. 2014. Disponível em: <<[http://www.dezenovevinte.net/criticas/exposicoes\\_1880.htm](http://www.dezenovevinte.net/criticas/exposicoes_1880.htm)>> Último acesso em outubro de 2015

SILVEIRA, Éder. *Raul Pompéia: crítica de arte, nacionalismo e a pintura de paisagem*. In *Paisagem em questão: cultura visual, teorias e poéticas da paisagem*. P.57-68. AVANCINI, José; GODOY, Vinícius; KERN, Daniela (orgs). Porto Alegre: UFRGS: Evangraf, 2013.

SCHAPIRO, Meyer. *Impressionismo: reflexões e percepções*. Tradução Ana Luiza dantas Borges. São Paulo: Cosac&Naify, 2002.

SCHILLER, Friedrich. *A Educação Estética do Homem: numa série de cartas*. 4ª ed. São Paulo: Iluminuras, 2002.

SOARES, Marcus Vinicius Nogueira. *A crônica brasileira do século XIX: uma breve história*. São Paulo: É Realizações, 2014.

SQUEFF, Letícia Coelho. A Reforma Pedreira na Academia de Belas Artes (1854-1857) e a constituição do espaço social do artista. *Cadernos Cedex*, ano XX, n. 51, nov/2000.

VENTURI, Lionello. *História da crítica de arte*. Lisboa: Edições 70, 2007.

WELLEK, René. *História da Crítica Moderna: 1750-1950*. São Paulo: Herder (Ed.USP), 1967.

WOLF, Norbert. *Romantismo*. Alemanha: Taschen, 2008.