



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES – DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

TESE DE DOUTORADO

**DAS CAMADAS DO OLHAR
ÀS IDEIAS DA CRÍTICA:
A PINTURA DE PAISAGEM
DE HIPÓLITO CARON**

ANA CARLA DE BRITO

**Porto Alegre
2022**

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES – DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

**DAS CAMADAS DO OLHAR ÀS IDEIAS DA CRÍTICA:
A PINTURA DE PAISAGEM DE HIPÓLITO CARON**

Tese apresentada por Ana Carla de Brito como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutora em Artes Visuais.

Orientador: Prof. Dr. Paulo Cesar Ribeiro Gomes

**Porto Alegre
2022**

CIP - Catalogação na Publicação

de Brito, Ana Carla
Das camadas do olhar às ideias da crítica: a
pintura de paisagem de Hipólito Caron / Ana Carla de
Brito. -- 2022.
196 f.
Orientador: Paulo César Ribeiro Gomes.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio
Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de
Pós-Graduação em Artes Visuais, Porto Alegre, BR-RS,
2022.

1. Hipólito Caron. 2. pintura de paisagem. 3.
crítica de arte. 4. representação. 5. século XIX. I.
Gomes, Paulo César Ribeiro, orient. II. Título.

ANA CARLA DE BRITO

**DAS CAMADAS DO OLHAR ÀS IDEIAS DA CRÍTICA:
A PINTURA DE PAISAGEM DE HIPÓLITO CARON**

Tese apresentada como requisito parcial à obtenção do grau de Doutora em Artes Visuais – História, Teoria e Crítica, no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientador: Prof. Dr. Paulo Cesar Ribeiro Gomes (PPGAV-UFRGS)

Banca examinadora:

Prof^a. Dr^a. Ana Maria Tavares Cavalcanti (PPGAV-UFRJ)

Prof. Dr. Luís Augusto Fischer (PPGLet-UFRGS)

Profa. Dra. Paula Viviane Ramos (PPGAV-UFRGS)

Prof. Dr. Eduardo Ferreira Veras (PPGAV-UFRGS)

Suplentes:

Profa. Dra. Vivian Paulitsch (ILA-FURG)

Profa. Dra. Marilice Villeroy Corona (PPGAV-UFRGS)

Porto Alegre, novembro de 2022

Aos paisagistas brasileiros,

Pela resistência e persistência nesses últimos anos. Com a esperança de um novo período de cultivo de seiva e pensamento.

Resumo

Este trabalho aborda a pintura de paisagem de Hipólito Boaventura Caron (1862-1892), entre os anos de 1882 e 1891, tendo como linha condutora a reflexão sobre a representação. Interrogamos sua produção paisagística refletindo sobre a injunção entre a percepção da natureza e a mediação de outras imagens da arte, utilizando-nos das considerações de Ernst Gombrich sobre a dinâmica do “esquema e correção” na criação de uma imagem verossimilhante, bem como das asserções de Emanuele Coccia, que toma a imagem como lugar intermediário (*metaxu*). Pesquisamos documentos junto a diferentes instituições para reconstituir no percurso formativo do artista quais teriam sido suas referências (as camadas de seu olhar) e as concepções de paisagem transmitidas por seus mestres. Aliamos a esta a investigação das ideias sobre a paisagem difundidas na crítica da arte nos periódicos fluminenses, comparando-as com aquelas da crítica francesa. Dessa forma, estendemos a reflexão à questão mais ampla da discussão sobre a paisagem como elemento na formação artística nacional.

Palavras-chave: Hipólito Caron; pintura de paisagem; crítica de arte; representação; século XIX.

Résumé

Cette thèse traite de la peinture de paysage de Hipólito Boaventura Caron, entre les années 1882 et 1891, ayant pour thème principal la réflexion sur la représentation. Nous interrogeons sa production paysagère en réfléchissant à l'injonction entre la perception de la nature et la médiation d'autres images d'art, en utilisant les considérations d'Ernst Gombrich sur la dynamique du schéma et de la correction dans la création d'une image de vraisemblance, ainsi que les affirmations d'Emanuele Coccia qui prend l'image comme un lieu intermédiaire (metaxu). À cette fin, nous avons recherché des documents provenant de différentes institutions afin de reconstituer le parcours de formation de l'artiste, qui aurait été ses références, les couches de son regard, et les conceptions du paysage transmises par ses maîtres. Nous combinons cela avec l'investigation des idées sur le paysage diffusées dans la critique d'art des périodiques de Rio de Janeiro, en les comparant avec celles des critiques français. De cette façon, nous étendons la réflexion à la discussion plus large autour de la discussion du paysage comme élément de la formation artistique nationale.

Mots-clés: Hipólito Caron; peinture de paysage; critique d'art; représentation; XIXe siècle.

Abstract

In this thesis, we discuss Hipólito Bonaventura Caron's (1862-1892) landscape painting from 1882 to 1891 from the point of view of thinking about representation. We interrogate his landscape production by reflecting on the connection between the perception of nature and the mediation of other art images. In doing so, we draw on Ernst Gombrich's reflections on the dynamics of "schema and correction" in the creation of a truthful image, as well as on the claims of Emanuele Coccia, who considers the image as a mediating site (metaxu). We researched documents from various institutions to reconstruct the artist's career, his references (the layers of his gaze), and the ideas of landscape transmitted by his masters. We also examined the ideas about landscape disseminated in the art criticism of the magazines of Rio de Janeiro and compared them with those of the French critics. In this way, we extend the reflection to the broader question of the discussion of landscape as an element of national artistic formation.

Key-words: Hipólito Caron; landscape painting; art criticism; representation; XIX century.

LISTA DE IMAGENS

Capítulo 1 - O olhar do artista e a paisagem brasileira

Imagem 1: Hipólito Caron. *Praia da Boa Viagem*, 1884. 50,2 x 75 cm. Óleo sobre tela. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, RJ. Foto: Ana C. Brito.

Imagem 2: Georg Grimm. *Vista da Ponta de Icaraí*, 1884. Óleo sobre tela, 81,4 x 152 cm. Coleção Fadel, Rio de Janeiro, RJ.

Imagem 3: Louis Buvelot. *Nossa Senhora da Penna, freguesia de Jacarepagua*, 1845. Litografia. Álbum *Rio de Janeiro Pitoresco*. 1845. Lithographia de Heaton e Rensburg. Disponível em: <<https://purl.pt/16667/1/index.html#/30/html>>. Acesso em: 05 nov. 2022.

Imagem 4: George Vivian. *Almunecar in Andalusia*, 1838. Litografia. Fonte: VIVIAN, G. *Scenery of Spain*. P. And D. Colnaghi And CO, Londres, 1838. Livro disponível em: <<http://purl.pt/index/geral/PT/index.html>>. Acesso em: 05 nov. 2022.

Imagem 5: Agostinho José da Motta. *Paisagem do Rio de Janeiro*, 1857. Óleo sobre tela, 78,5 x 130. Coleção Teófilo Estefno, São Paulo, SP.

Imagem 6: Agostinho José da Motta. *Vista do Rio de Janeiro*, sem data. Óleo sobre tela, 72 x 94 cm. Coleção particular.

Imagem 7: Jean-Achille Benouville. *Coliseu visto do Palatino*, 1844. Óleo sobre tela, 66 x 98,4 cm. Dallas Museum of Art, Dallas. Disponível em: <<https://artsandculture.google.com/asset/colosseum-viewed-from-the-palatine/AQFdMg8XmDCenA>>. Acesso em: 05 nov. 2022.

Imagem 8: Jean-Achille Benouville. *Vista de uma Vila romana*, 1844. Óleo sobre tela, 51,0 x 72,0 cm. Musée d'Orsay, Paris. Disponível em: <<https://www.musee-orsay.fr/fr/oeuvres/vue-dune-villa-romaine-1027>>. Acesso em: 05 nov. 2022.

Imagem 9: Hipólito Caron. *Vista de Gamboa*, 1882. Óleo sobre tela, 41 x 73 cm. Coleção Fadel, Rio de Janeiro, RJ. Foto: Ana C. Brito.

Im. 10: García y Vasquez. *Vista da praia da Boa Viagem [A pesca]*, 1883. Óleo sobre tela, 53 x 57,5 cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, RJ.

Im 11: Antônio Parreiras. *Vista de praia no litoral em São Domingos*, 1886. Óleo sobre tela. 55,4 x 99,4 cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, RJ.

Im. 12: Giovanni Castagneto. *Porto do Rio de Janeiro, RJ*, 1884. Óleo sobre tela, 54,7 x 94 cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, RJ.

Im. 13: Georg Grimm. *Rochedo da Boa Viagem*, 1884. Óleo sobre tela. 80 x 61 cm. Museu Antônio Parreiras, Niterói, RJ.

Im. 14: Hipólito. Caron. *Rochedo da Boa Viagem*, 1884. Óleo sobre tela. 54,5 x 38,5 cm. Coleção Particular, Niterói, RJ. Foto: Ana C. Brito.

Im. 15: Georg Grimm. *Trecho de paisagem com cachoeira*, sem data. Óleo sobre tela, 81 x 105 cm. Coleção Fadel, Rio de Janeiro, RJ.

Im. 16: Georg Grimm. *Vista da ponta do Cavalão em Icaraí*, 1884. Óleo sobre tela, 110 x 84 cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, RJ. Foto: Ana C. Brito.

Im. 17: Hipólito Caron. *Trecho de litoral em São Domingos*, 1883. Óleo sobre tela, 33 x 49,2 cm. Coleção Particular, Niterói, RJ. Foto: Ana C. Brito.

Im. 18: Hipólito Caron. *Trecho de paisagem rural*, 1884, Óleo sobre tela, 32,5 x 55 cm. Coleção Fadel, Rio de Janeiro, RJ. Foto: Ana C. Brito.

Im. 19: Georg Grimm. *Cascatinha de Teresópolis*, 1885. Óleo sobre tela, 62 x 47 cm. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa23394/georg-grimm>>. Acesso em: 05 nov. 2022.

Imagem 20: Hipólito Caron. *Vista da entrada da Baía do Rio de Janeiro, tomada da Praia de Flechas*. 1884. Óleo sobre tela, 29,5 x 39 cm. Coleção Edgar da Silva Ramos. Foto: cortesia do colecionador.

Imagem 21: Hipólito Caron. *Cena rural*, 1884, Óleo sobre tela, 48,5 x 68 cm. Coleção Fadel, Rio de Janeiro, RJ. Foto: Ana C. Brito.

Capítulo 2 - Pintar a natureza francesa e pintar com os mestres

Imagem 22: Rodolfo Amoedo. *Hipólito Caron*, 1887. Óleo sobre tela. Coleção particular, Rio de Janeiro. Disponível em: <<http://www.artedata.com/GrupoGrimm/imagens/CaronAmoedo1887.jpg>>. Acesso em 06 nov. 2022.

Imagem 23: Hector Hanoteau. *Les Paradis des Oies*, 1864. Óleo sobre tela, 150 x 200 cm. Musée des Beaux-Arts, Marseille. Foto: Cortesia da instituição.

Imagem 24: Hector Hanoteau. *Les garde-manger des renardeaux*. Gravura a partir de Hanoteau. Fonte: *HECTOR HANOTEAU: un paysagiste ami de Courbet*. Silvane Editoriale/Musée Gustave Courbet, Ornans, 2013.

Imagem 25: Hector Hanoteau. *Les Roseaux*. Gravura a partir de Hanoteau. Fonte: *HECTOR HANOTEAU: un paysagiste ami de Courbet*. Silvane Editoriale/Musée Gustave Courbet, Ornans, 2013.

Imagem 26: Hector Hanoteau. *Chemin à Briet*, 1884. Óleo sobre tela, 55,4 x 38 cm. Musée de la Faïence et des Beaux-Arts de Nevers.

Imagem 27: Hector Hanoteau. *Effet de neige*, c. 1880-5. Óleo sobre tela, 19 x 29,9 cm. Musée de la Faïence et des Beaux-Arts de Nevers. Foto: Ana C. Brito.

Imagem 28: Hector Hanoteau. *Les Nénuphars*, 1885. Óleo sobre tela, 150 x 200,5 cm. Musée de la Faïence et des Beaux-Arts de Nevers.

Imagem 29: Hector Hanoteau *Les pies du bocage*, 1884. Óleo sobre tela, 146 x 200 cm. Ville de Décize.

Imagem 30: Hector Hanoteau *La Mare*, 1878. Óleo sobre tela, 44,4 x 55,3 cm. Musée d'Art et d'Histoire d'Auxerre.

Imagem 31: Hector Hanoteau *La victime du réveillon*, 1879. Óleo sobre tela, 150,5 x 201 cm. Musée de la Faïence, Nevers.

Imagem 32: Hector Hanoteau *La vieille forge*, 1872. Óleo sobre tela, 93 x 130 cm. Conseil General de la Nièvre
Imagem 33: Henri-Joseph Harpignies. *Le soir; souvenir de la campagne de Rome*, 1866. Óleo sobre tela, 90 x 126 cm. Montluçon, musée des ducs de Bourbon. Fonte: CAPPOEN, 2021, t. II, p. 62.

Imagem 34: Henri-Joseph Harpignies. *Les dindons de Mme Héraut; souvenir de l'Allier*. 1876. Óleo sobre tela, 65 x 47 cm. Bordeaux, musée des Beaux-Arts. Fonte: CAPPOEN, 2021, t. II, p. 177.

Imagem 35: Henri-Joseph Harpignies. *Le vieux noyer; souvenir de l'Allier*. 1878. Óleo sobre tela, 169 x 111 cm. Valenciennes, musée des Beaux-Arts. Fonte: CAPPOEN, 2021, t. II, p. 167.

Imagem 36: Hipólito Caron. *Paisagem com rio na França*, 1888. Óleo sobre tela, 36 x 50 cm. Coleção particular, Niterói. Foto: Ana C. Brito.

Imagem 37: Camille Corot. *Paysage, soleil couchant*, c. 1865-70. Óleo sobre tela, 51 x 73 cm. Musée de Grenoble. Disponível em: <<https://www.pop.culture.gouv.fr/>>. Acesso em: 05 nov. 2022.

Imagem 38: Henri-Joseph Harpignies, *Luz noturna em um lago arborizado com gado*, 1882. Aquarela com guache e carvão sobre papel, 36,8 x 53,2 cm. National Gallery of Art, Washington DC.

Imagem 39: Camille Corot. *Sopro de vento*, c. 1865-70. Óleo sobre tela, 47,4 x 58,9 cm. Musée des Beaux-Arts, Reims. Fonte: <<http://www.culture.gouv.fr/>>. Acesso em: 05 nov. 2022.

Imagem 40: Henri-Joseph Harpignies. *Paisagem com lago*, 1899. Óleo sobre tela. Musée Malraux, Le Havre. Disponível em: <<http://www.culture.gouv.fr/>>. Acesso em: 05 nov. 2022.

Imagem 41: Henri-Joseph Harpignies. *Une prairie du Bourbonnais, par un effet de matin*, 1876. Óleo sobre tela, 111,8 x 167,6 cm. Brooklyn Museum, New York.

Imagem 42: Hipólito Caron. *Paisagem com rio*, 1886. Óleo sobre tela, 71 x 46 cm, Coleção particular, Niterói, RJ. Foto: Ana C. Brito.

Imagem 43: Hipólito Caron. *Paisagem fluvial na Normandia (França)*, 1887. Óleo sobre tela. Coleção particular, Rio de Janeiro. Disponível em: <<http://www.artedata.com/grupogrimm/>>. Acesso em 05 nov. 2022.

Imagem 44: Henri-Joseph Harpignies. *Casa de campo*, 1875. Óleo sobre tela. 28 x 41 cm. Norton Simon Museum of Art, Pasadena. Disponível em: <www.wga.hu>. Acesso em: 05 nov. 2022.

Imagem 45: Henri-Joseph Harpignies. *La Cour Chaillot à Saint-Privé (Yonne)*, 1886. Óleo sobre tela, 50,3 x 72,7 cm. Reims, Musée des Beaux-Arts.

Imagem 46: Hipólito Caron. *Paisagem na Bretanha, França*, 1887. Óleo sobre tela. Coleção particular, Rio de Janeiro. Disponível em: <<http://www.artedata.com/grupogrimm/>>. Acesso em 05 nov. 2022.

Imagem 47: Hipólito Caron. *Paisagem na Normandia, França*. 1887. Óleo sobre tela. Coleção particular, Rio de Janeiro. Disponível em: <<http://www.artedata.com/grupogrimm/>>. Acesso em: 05 nov. 2022.

Imagem 48: Charles-François Daubigny. *Ecluse dans la vallée d'Optevoz (Isère)*, 1855. Óleo sobre tela, 91,5 x 162,4 cm. Musée des Beaux-arts de Rouen.

Imagem 49: Hector Hanoteau. *La mare du village*, 1869. Óleo sobre tela. 85 x 130,5 cm. Musée d'Orsay, Paris.

Imagem 50: Hector Hanoteau. *Les grenouilles*. 1874. Óleo sobre tela. 200 x 150 cm. Musée d'Orsay, Paris.

Imagem 51: Casimir Destrem. *La Fin du jour*, 1885. Óleo sobre tela, 170 x 251 cm. Musée d'Orsay, Paris.

Imagem 52: Émile Michel. *La Dune, près de Haarlem, Hollande*, 1885. Óleo sobre tela, 139 x 198 cm. Grand Palais, Paris.

Imagem 53: Jules Elie Delaunay. *A Capri*, 1859.

Imagem 54: Mihály Munkácsy. *Poeira em estrada rural*. 1883. Óleo sobre tela, 96 x 130 cm. Magyar Nemzeti Galéria, Budapeste.

Imagem 55: Mihály Munkácsy. *Linha de árvores*, 1886. Óleo sobre tela, 112 x 182 cm. Magyar Nemzeti Galéria, Budapeste.

Imagem 56: Français à partir de Duprè. *Le pâtre dans la clairière*, 1847. Litografia sobre papel cartonado, 31,3 x 29,5 cm. Musée d'Art et d'Histoire Louis Senlecq, L'Isle-Adam, França.

Imagem 57: Lalane à partir de Troyon. *Vaches sous bois*, 1872. Água forte sobre papel vergé, 13 x 17,6 cm. Musée des Beaux-arts de Bordeaux.

Imagem 58: Claude Monet. *L'église de Varengeville, effet matinal*, 1882. 60 x 73 cm. Óleo sobre tela. Coleção particular.

Imagem 59: Cazin. *Arco-Íris*, 1883. Óleo sobre tela, 87 x 106 cm. Museum of Art, Cleveland.

Imagem 60: Wistler. *Nocturne en gris et or*, 1876. Óleo sobre tela, 47 x 62,2 cm. Harvard Art Museums/Fogg Museum.

Imagem 61: Hiroshige. *Paysans dans une rizière*, 1ª metade do séc XIX. Xilografia sobre papel japonês. 22,1 x 34,2 cm. Musée des beaux-arts de Nancy.

Imagem 62. Petitjean. *Les Remparts de Flessingue (Hollande)*, 1885. Óleo sobre tela, 132 x 200 cm. Musée Thomas Henry, Cherbourg-en-Cotentin, França.

Imagem 63: Goethals. *La plage à Scheveningen*, 1888. Óleo sobre tela. Musée des Beaux Arts Ixelles, Bélgica.

Imagem 64: Henri-Joseph Harpignies. *Un torrent dans le var*, 1997. Óleo sobre tela, 97 x 165 cm. Musée d'art et d'histoire de la ville d'Auxerre, França.

Imagem 65: Victor Jean Binet. *Ferme à Saint-Aubin-sur-Quillebeuf*. Óleo sobre tela.

Imagem 66: Jean Cabrit. *Le bois de Captieux*, 1888. Foto a partir da pintura. Album de photographies des oeuvres achetées par l'Etat intitulé: "Direction des Beaux-Arts. Ouvrages commandés ou acquis par le Service des Beaux-Arts. Salon de 1888. Photographié par G. Michelez". Disponível em: <<http://www2.culture.gouv.fr/>>. Acesso em: 05 nov. 2022.

Imagem 67: Theodore Rousseau. *Effet d'orage*, 1845-8. Óleo sobre tela, 23,5 x 35,5 cm. Musée du Louvre, Paris.

Imagem 68: Camille Corot. *Matinée*, 1850. Óleo sobre tela, 98 x 131 cm. Musée du Louvre, Paris.

Imagem 69: Jean-François Millet. *L'Eglise de Greville*, 1871-4. Óleo sobre tela, 60 x 73,4 cm. Musée d'Orsay, Paris.

Imagem 70: Théodore Caruelle Aligny. *Une villa italienne*, c. 1825 – 1850. Óleo sobre tela, 39,5 x 53,5 cm. Musée du Louvre, Paris.

Imagem 71: Alexandre-Gabriel Decamps. *Les remparts d'Aigues-Mortes*, 1844. Óleo sobre tela, 43 x 64,5 cm. Musée du Louvre, Paris.

Imagem 72: Cesar Van Loo. *Paysage d'Italie avec aqueduc en ruines*, 1780. Óleo sobre tela, 65 x 97 cm. Musée du Louvre, Paris.

Imagem 73: Jean Joseph Xavier Bidault. *Paysage avec chute d'eau*, c. 1810. Óleo sobre tela, 163 x 117 cm. Musée du Louvre, Paris.

Imagem 74: Nicolaes Berchem. *Bergère trayant une chèvre*, c. 1645-1650. Óleo sobre madeira, 63,5 x 80,5 cm. Musée du Louvre, Paris.

Imagem 75: Paulus Potter. *Le Bois de La Haye*, c. 1650. Óleo sobre madeira, 40 x 38 cm. Musée du Louvre, Paris.

Imagem 76: Jacob van Ruisdael. *Le Coup de soleil*, 1660-1670. Óleo sobre tela, 83 x 99 cm. Musée du Louvre, Paris.

Imagem 77: John Constable. *La baie de Weymouth (Dorset) à l'approche de l'orage*, 1818-19. Óleo sobre tela. 88 x 146,5 cm. Musée du Louvre, Paris.

Imagem 78: John Constable. *Vue de Hampstead Heath*, 1822. Óleo sobre tela. 26 x 36 cm. Musée du Louvre, Paris.

Imagem 79: Hipólito Caron. *Alegoria à música*, 1891. Óleo sobre tela, 198 x 236 cm. Museu Mariano Procópio, Juiz de Fora, MG. Fonte: Acervo Aline Medeiros.

Imagem 80: Hipólito Caron. *Alegoria ao teatro*. 1891. Óleo sobre tela, 198 x 236 cm. Museu Mariano Procópio, Juiz de Fora, MG. Fonte: Acervo Aline Medeiros.

Imagem 81: Paul Baudry. *Érato*, 1866/74. Teto do grande vestíbulo da Ópera Nacional de Paris. Disponível em: < <https://artsandculture.google.com/asset/erato-paul-baudry/QAGahKi9CXQp mA> > Acesso em: 05 nov. 2022.

Imagem 82: Albums des salons du XIXe siècle; salon de 1866. Album de photographies des oeuvres achetées par l'Etat intitulé : "Oeuvres d'art exposées au salon de 1866 et acquises par le ministère de la Maison de l'Empereur et des Beaux-Arts photographiées par Ch. Michelez". Disponível em: <http://www2.culture.gouv.fr/public/mistral/caran_fr?ACTION=CHERCHER&FIELD_1=REF&VALUE_1=ARCG0076>. Acesso em: 05 nov. 2022.

Imagem 83: Foulongne. *Un soir de moisson (Rouen). Hymne à la Nature*. 1866. Óleo sobre tela. 132 x 195 cm. Musée des Beaux-arts de Rouen. Premiado no Salon des artistes français de 1866.

Imagem 84: Paul Léon Felix Schmitt. *Esquisse para a sala de festas da prefeitura de Asnières: Paysage. Quais de la Seine à Asnières*. C. 1901. Musée Petit Palais, Musée des Beaux-arts de la Ville de Paris.

Imagem 85: Hipólito Caron. *Paisagem*, 1886. Óleo sobre tela. Coleção Airton Queiroz. Foto de Falcão Jr.

Imagem 86: Hipólito Caron. *Paisagem com rio*, 1889. Óleo sobre tela. 51,5 x 36 cm. Coleção particular, Niterói. Foto: Ana C. Brito.

Imagem 87: Hipólito Caron. *Arredores de Paris*, 1887. Óleo sobre tela. 45 x 49 cm. Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo. Foto: Cortesia da instituição.

Imagem 88: Detalhe da imagem 46 destacando o telhado de uma casa com duas chaminés.

Imagem 89: Hipólito Caron. *Paisagem na Normandia, França*. 1887. Óleo sobre tela. Coleção particular, Rio de Janeiro. Disponível em: <<http://www.artedata.com/grupogrimm/>>. Acesso em: 05 nov. 2022.

Capítulo 3 - As ideias de paisagem na crítica e as camadas do olhar

Imagem 90: Constable. *Carroça de feno*. 1821. Óleo sobre tela. 130 x 185 cm. National Gallery, London.

Imagem 91: Hipólito Caron. *Praia Formosa*, 1888. Óleo sobre tela, 38x54,5 cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, RJ. Foto: Ana C. Brito.

Imagem 92: Hipólito Caron. *Poço Rico antigo*, 1890. Óleo sobre tela, 52 x 80.5 cm. Museu Mariano Procópio, Juiz de Fora, MG. Foto: Ana C. Brito.

Imagem 93: Caron. Hipólito Caron. *Arcos da Lapa no Rio de Janeiro*. Coleção particular, Rio de Janeiro, RJ. Disponível em: <<http://www.artedata.com/grupogrimm/HCaron150/>> Acesso em: 05 nov. 2022.

Imagem 94: Hipólito Caron. *Paisagem*, 1890. Óleo sobre tela. 108 x 76.5 cm. Museu Mariano Procópio. Juiz de Fora, MG. Foto: Ana C. Brito.

Imagem 95: Hipólito Caron. *A lavadeira*, 1890. Óleo sobre tela, Coleção Marcelo Sampaio. São Paulo, SP. Foto: Ana C. Brito.

Imagem 96: Hipólito Caron. *Paisagem com igreja, MG*, 1891. Óleo sobre tela, 44,5 x 70 cm. Coleção Fadel, Rio de Janeiro, RJ. Foto: Ana C. Brito.

Imagem 97: Hipólito Caron. *Paisagem com rio em Minas Gerais, 1890*. Óleo sobre tela, Coleção particular, Rio de Janeiro. Disponível em: <<http://www.artedata.com/grupogrimm/>> Acesso em: 06 nov. 2022.

Imagem 98: Hipólito Caron. *Paisagem de Minas*, 1891. Óleo sobre tela. 24 x 38 cm. Coleção Edmon El Mikui. Fonte: Catálogo DezenoveVinte: uma virada do século, 1986. Acervo Biblioteca Walter Wey / Pinacoteca de São Paulo, São Paulo, SP.

Imagem 99: Angelo Agostini. Exposição de Belas Artes (detalhe). Litografia, Revista Ilustrada (ano 15, n. 587, p. 8). Imagem de *Poço Rico*, 1890, de H. Caron. Acervo da Pinacoteca de São Paulo, São Paulo, SP. Foto: Ana C. Brito.

Imagem 100: Hipólito Caron. *Vista da serra de Paraibuna*, 1890. Óleo sobre tela, 47,5 x 72.5 cm. Museu Mariano Procópio. Juiz de Fora. Foto: Ana C. Brito

Imagem 101: Hipólito Caron. *Paisagem com rio em Minas Gerais*, 1891. Óleo sobre tela. Coleção particular, Rio de Janeiro. Disponível em: <<http://www.artedata.com/grupogrimm/HCaron150/>>. Acesso em: 05 nov. 2022.

Imagem 102: Hipólito Caron. *Vista de Sete Lagoas em Minas Gerais*, 1891. Óleo sobre tela, 47 x 72 cm. Coleção Fadel, Rio de Janeiro, RJ. Disponível em: <<http://www.artedata.com/grupogrimm/>>. Acesso em: 05 nov. 2022.

Imagem 103: Hipólito Caron. *Sabará*, MG, 1891. Óleo sobre tela, 52 x 78 cm. Coleção particular, Niterói, RJ. Foto: Ana Carla de Brito.

Imagem 104: Hipólito Caron. *Paisagem com rio em Minas Gerais*, 1891. Óleo sobre tela, 45,5 x 70 cm, Coleção particular, Niterói. Foto: Ana C. Brito

Imagem 105: Hipólito Caron. *Paisagem de Sabará*, 1891. Óleo sobre tela, 52 x 80 cm Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, RJ. Foto: Ana Carla de Brito.

Conclusão

Imagem 106: Hipólito Caron. *Prece a Nossa Senhora dos Navegantes*, 1887. Óleo sobre tela, 65 x 54 cm. Coleção Fadel, Rio de Janeiro, RJ.

LISTA DE FIGURAS

Capítulo 1 - O olhar do artista e a paisagem brasileira

Figura 1: Fragmento da página 22 do livro de matrículas da AIBA. Documento n. 6181 da pasta “encadernados”. Destaque nosso. Disponível em <<http://docvirt.com/MuseuDJoaVI/>>. Acesso em: 05 nov. 2022.

Figura 2: Solicitação de trancamento de matrícula na disciplina de modelo vivo. Documento número 3681 da pasta Documentos Avulsos. Destaque nosso à menção de Hipólito Caron. Disponível em <<http://docvirt.com/MuseuDJoaVI/>>. Acesso em: 05 nov. 2022.

Figura 3: Uma das páginas do álbum *Rio de Janeiro Pitoresco*. 1845. Lithographia de Heaton e Rensburg. Disponível em: <<https://purl.pt/16667/1/index.html#/30/html>>. Acesso em: 05 nov. 2022.

Capítulo 2 - Pintar a natureza francesa e pintar com os mestres

Figura 4: Mapa da França com distâncias entre Cercy-la-Tour, Nevers e Paris. Cercy-la-Tour está a cerca de 45 km de Nevers, capital do departamento de Nièvre, e 284 km de Paris. Disponível em: <<https://www.google.com.br/maps>>. Acesso em: 05 nov. 2022.

Figura 5: Detalhe do caderno de matrícula da ENAD. Janv. 1883-déc. 1886. Fundo AJ/53/175 Archives Nationales, Saint-Denis, France. Disponível em: <https://www.siv.archives-nationales.culture.gouv.fr/siv/media/FРАН_IR_005295/d_8_1_4/FРАН_0270_0763_L>. Acesso em: 05 nov. 2022.

Figura 6: Caderno Dessin de figure, 1ère division, cabeçalho da primeira página acompanhado dos primeiros alunos mencionados e parte da quinta página, onde encontramos o nome de Garcia y Vasquez.

Figura 7: Bosque de Fontaines-Noires, próximo à Briet, em dezembro de 2021. Foto: Ana C. de Brito.

Figura 8: Entrada do rancho que foi de Hector Hanoteau, Briet, em dezembro de 2021. Foto: Ana C. de Brito.

Figura 9: mapa das cercanias no Jardin du Luxembourg sinalizando a localização do Musée du Luxembourg, a moradia de Caron e a École Nationale des Arts Décoratifs. Disponível em: <<https://www.google.com.br/maps>>. Acesso em: 05 nov. 2022.

Figura 10: conjunto de fotos mostrando a placa da rua Monsieur Le Prince, a porta do número 63 e a fachada do prédio, que estava em reforma em março de 2022. Foto: Ana Carla de Brito.

Figura 11: Fachada da antiga École Nationale des Arts Décoratifs, na Rue de l'École de Médecine, nº 5. Foto: Ana Carla de Brito.

Figura 12: Nomes dos artistas brasileiros na lista de alunos estrangeiros da École Imperiale Spéciale de Dessin et de Mathématiques. Fonte: AJ 53 -143. 1855-1878 Tri alphabétique pays. Bibliothèque d'ENSAD

Figura 13: Página de documento constante no fundo AJ 53 conservado nos Archives Nationales, Saint Denis.

Figura 14: Página de documento constante no fundo AJ 53 conservado nos Archives Nationales, Saint Denis.

Figura 15: Église d'Auteuil, projetada por Émile Vaudremer, em cuja supervisão trabalharam Adrien Eugène Forget e Jean-Louis Poncer, professores de Caron na École Nationale des Arts Décoratifs (ENAD). Disponível em: <https://www.patrimoine-religieux.fr/eglises_edifices/75-Paris/75116-ParisXVIarrdt/173487-EgliseNotre-Dame-dAuteuil>. Acesso em: 05 nov. 2022.

Figura 16: Folha de rosto do livreto da Exposition des Beaux-Arts de Nevers. Médiathèque Jean Jaurès, Nevers.

Sumário

INTRODUÇÃO	16
O OLHAR DO ARTISTA E A PAISAGEM BRASILEIRA	29
A formação na Academia Imperial de Belas Artes	30
A biblioteca da AIBA	35
Modelos de paisagem	37
A pintura de paisagem na AIBA	46
O mestre Grimm	53
As pinturas do Grupo Grimm	55
Paisagem brasileira	56
O olhar impuro	62
PINTAR A NATUREZA FRANCESA E PINTAR COM OS MESTRES	64
No país de Hanoteau	67
O mestre nivernais	72
Uma escola de paisagistas	77
A paisagem do mestre Harpinies	81
Pintar como os mestres para pintar a natureza	87
As paisagens nas exposições de Paris	92
A escola de artes decorativas	107
Paisagens francesas	116
AS IDEIAS DE PAISAGEM NA CRÍTICA E AS CAMADAS DO OLHAR	122
Tradição pictórica brasileira	123
Retorno à natureza	127
Ideias sobre a paisagem na crítica	130
Questões literárias	141
O movimento contestador	147
O realismo como modernidade	150
Olhar de retorno	152
Entre o detalhe e a mancha	156
A decantação do olhar	160
CONCLUSÃO	166
REFERÊNCIAS	172
ANEXOS	178
Textos críticos à exposição individual de Hipólito Caron na Galeria de Wilde	178
Texto completo da Crítica de Francisco Simões Correa	185
Lista das paisagens de Hipólito Caron com as informações completas	187
Quadro com linha do tempo das obras conhecidas e atribuídas a Caron	194
AGRADECIMENTOS	195

INTRODUÇÃO

Antes de poder ser um repouso para os sentidos, a paisagem é obra da mente.

Compõe-se tanto de camadas de lembranças quanto de estratos de rochas.

(SCHAMA, 1996, p. 17)

Os estratos das rochas, a fisionomia de um território, as camadas de lembranças que engendram imagens e sedimentam concepções, ideias. Essa frase de Simon Schama, presente em seu livro *Paisagem e memória*, define de modo cristalino a instância cultural da paisagem, em que a experiência de contato com a natureza se imiscui de maneira muito singular com as imagens e ideias já estabelecidas naquele que contempla e cria a partir do que observa. O artista paisagista atuante no século XIX atravessa campos e florestas, ou os contempla à distância. Porém, para transformar o território em imagem (o *país* em *paisagem*¹), precisa mobilizar tanto os sentidos, quanto os quadros já vistos, os sentimentos já motivados por outras representações e as soluções pictóricas outrora apreendidas.

Diversas pesquisas² já demonstraram que a própria ideia de paisagem tem uma história. E o nosso olhar, a convergência entre nossas emoções e o mundo que cobrimos com nossos olhos, embora nos pareça tão íntimo e próprio de nós mesmos, tem uma história vasta antes de nós. Anne Cauquelin (2007) discute essa questão em *A invenção da paisagem*, assinalando que em nossa percepção da natureza incidem muitas imagens de paisagens vistas por nós, que por sua vez foram engendradas por outras imagens. Aquele jardim tão perfeito de que a autora sempre se lembrava era a imagem com que sua mãe sonhou e sobre a qual lhe contou, e a imagem do sonho se reportava a outras imagens posicionadas em uma longa linhagem de imagens de paisagens.

Junto a alguns dos muitos estratos de história que constituem a pintura de paisagem no ocidente e no Brasil, encetamos a análise das camadas do olhar de Hipólito Boaventura Caron (1862-1892), paisagista atuante entre os anos de 1880 e 1892, e em formação durante boa parte desse período. Interessa-nos analisar suas representações paisagísticas, desvelando as camadas

¹ Existe uma ligação etimológica entre as duas palavras, segundo a qual “seja em francês, alemão, holandês ou italiano, “paisagem” deriva do termo “país” (cf. BLACAS, 2011, p.10, nota de rodapé 40)

² Como, por exemplo, ROGER, Alain. *Court Traité du Paysage*. Paris: Gallimard, 1997; e MADERUELO, Javier. *El paisaje: génesis de um concepto*. Madri: Abada editores, 2013.

que as engendraram: os territórios atravessados pelo artista, os currículos das instituições que frequentou, as concepções e imagens produzidas por seus mestres, as exposições que pode ter visto, as ideias com que teve contato. Ensejamos, através de sua trajetória, levantar questões referentes à pintura de paisagem oitocentista no Brasil, procurando aproximar (ainda que metaforicamente) a formação do artista a um momento de transição do país em que sua identidade artística estava em discussão e, para muitos, ainda em vias de se formar.

Breves menções na historiografia

Caron é um artista pouco estudado. Na bibliografia básica de história da arte brasileira, ele é normalmente comentado com poucas linhas e sempre colocado em relação a seu professor, Georg Grimm (1846-1887), que recebe apreciações mais longas. Grimm foi um artista alemão que viveu durante nove anos no Brasil (entre 1878 e 1887), produzindo decorações e paisagens. Ele ficou conhecido em nossa historiografia por sua atuação como docente de pintura de paisagem na Academia Imperial de Belas Artes (AIBA) e pela agremiação de paisagistas que formou junto dos alunos que continuaram o aprendizado com ele após o seu desligamento da Academia.

Caron é citado em quatro livros importantes produzidos por contemporâneos seus, sendo que dois deles foram primeiramente publicados quando ele ainda era vivo: *Belas Artes: Estudos e apreciações*, de Félix Ferreira, publicada em 1885, e *A Arte Brasileira*, de Gonzaga Duque, publicada originalmente em 1888.

Félix Ferreira (2012, p. 213) menciona Caron e Vasquez como aqueles que se distinguem entre os discípulos de Grimm: “As paisagens de ambos, principalmente as de beira-mar, revelam aproveitamento e propensão para o gênero”. Pensando a arte nacional por estágios, Gonzaga Duque (1995, p. 221-222) situa Caron no estágio de “Progresso”, junto a artistas ilustres como Victor Meirelles e Henrique Bernardelli. Aborda Hipólito Caron juntamente a Vasquez, afirmando que são dois principiantes que revelam talento. Diz também que naquele momento, em que os dois estavam com Hanoteau na França, vinham demonstrando verdadeiro amor pela natureza. “Os seus pequenos quadros, além do capricho com que são desenhados, possuem qualidades recomendáveis no colorido e na confecção. Dois nomes que vão crescendo vertiginosamente, os desses rapazes trabalhadores e modestos”.

Os outros dois contemporâneos de Caron que o mencionam publicaram seus livros após a morte do artista. Trata-se de *Um século de pintura, 1816-1916*, de Laudelino Freire, publicado

em 1916, e da autobiografia de Antônio Parreiras: *História de um pintor contada por ele mesmo*, cuja primeira edição é de 1926.

Em *Um século de pintura*, Laudelino Freire (1916, p. 385) dedica uma nota a Caron. Diz que ele deve parte de sua formação a Grimm, fala das premiações que recebeu, do aperfeiçoamento com Hanoteau e de sua dedicação à arte nos anos em que residiu em Juiz de Fora. Parreiras (1999, p. 34), por sua vez, dedica algumas páginas a seu companheiro de jornada, relatando anedotas de sua vida, mas realizando também uma singular apreciação da pintura do artista:

Hipólito Caron, filho de um francês, padeiro em Juiz de Fora, discípulo obediente de Grimm, mais tarde discípulo rebelado de Hanoteau, cedo se tornou uma individualidade. Os quadros que produziu não se pode confundir com os de nenhum outro, são positivamente dele. Parecem pintados com um só pincel largo e chato, fortemente embebido de tinta. Modelava com extrema simplicidade e coloria com ainda mais espontaneidade. Os céus de suas paisagens são amplos, movimentados, cheios de uma infinidade de planos. A distribuição de massas é sempre feita rigorosamente e com justeza de valor. A cor sentida, forte, vibrante, macia, delicada, transparente como na soberba paisagem pintada na Normandia, uma das mais belas que conheço entre tantas mil que tenho visto.

Da primeira metade do século XX há ainda a *História da pintura no Brasil*, de José Maria dos Reis Junior, de 1944. O historiador dedica uma pequena nota biográfica a Caron, afirmando que ele era um artista de sensibilidade, e que suas paisagens são bem construídas e bem observadas. Além dos dados essenciais de nascimento e morte, menciona seus dois principais professores: Grimm e Hanoteau.

Na década de 1980 há três publicações sobre a história da arte brasileira em que constam apreciações da obra de Caron. A principal delas, no que concerne ao nosso estudo, é *O Grupo Grimm: paisagismo brasileiro no século XIX*, de Carlos Roberto Maciel Levy, publicado em 1980. As outras são ambas de 1983: *História geral da arte no Brasil*, organizada por Walter Zanini, e *História da pintura brasileira no século XIX*, de Quirino Campofiorito.

A obra de Levy se concentra no período de atuação do grupo, iniciando pelo percurso do mestre. Dedicar um perfil para cada integrante, apresentando o percurso de formação, prêmios e principais exposições. Termina o perfil de Caron afirmando sua originalidade como pintor (LEVY, 1980, p. 42 e 45):

Após uma primeira fase em que seus trabalhos apresentam estrita semelhança com as pinturas do professor, como de resto ocorria com os demais colegas (inclusive e principalmente Castagneto), chegou a rapidamente definir uma conformação própria para uma modalidade de paisagismo inconfundível em suas propriedades técnicas e formais.

Na obra panorâmica da história artística brasileira coordenada por Walter Zanini, Mário Barata é o responsável pela arte do século XIX. No subcapítulo *Pintura de paisagem e arte dos jardins: a presença dos itinerantes*, ele fala a respeito de Georg Grimm, dedicando algumas linhas também a seus discípulos. Destaca a qualidade da pintura dos integrantes do grupo, dizendo que a sensibilidade direta desses pintores aos valores da paisagem teve grande importância na cultura brasileira. Afirma ainda que Caron, juntamente a França Júnior, revelou "um novo tipo de paisagem sensível e intuitivo, mais perto do gosto moderno e sem o naturalismo algo seco do seu grande mestre" (BARATA, 1983, p. 416).

Campofiorito, por sua vez, dedica dois parágrafos a Caron, dentro de um texto mais amplo em que tematiza a pintura do Grupo Grimm como representante de um momento de ruptura com os temas convencionais da pintura e cuja atuação foi determinante para a evolução do paisagismo no país. Caracteriza Caron brevemente como um dos "discípulos mais dotados" de Grimm, que ao viajar para Paris "não resiste à sedução do atelier de Hanoteau, cujas maléficas lições não chegam a lhe prejudicar a sensibilidade" (CAMPOFIORITO, 1983, p. 125). Também fala de seu falecimento prematuro que não teria permitido que sua obra se desenvolvesse como prometia e cita algumas de suas obras, com destaque para aquelas que integram o acervo do Museu Nacional de Belas Artes (MNBA) e da Pinacoteca do Estado de São Paulo.

No ano 2000, por fim, outra obra de referência menciona Hipólito Caron como parte do grupo de Grimm: o catálogo *Mostra do redescobrimento: O Século XIX*, publicação referente à grande exposição organizada em alusão aos 500 anos da chegada dos portugueses ao Brasil. O catálogo participa de uma série de publicações dedicadas a diferentes aspectos e épocas da arte brasileira tratando das obras que participaram da mostra. O exemplar dedicado ao século XIX inclui Georg Grimm e seus discípulos. O curador, Luciano Migliaccio, se detém no mestre, qualificando-o como promovedor da "libertação da paisagem em relação à ilustração e à pintura de história" (p. 128). Comenta o modo de pintar minucioso do mestre e então menciona seus discípulos, qualificando a cada um de maneira distinta. Caron e Vasquez são citados como aqueles que atingiram "uma feliz, mas fácil contemplação do ambiente rural" (p. 129).

Hipólito Caron também é mencionado em um dicionário alemão de artistas, o *Saur Allgemeines Künstler-Lexicon*, publicado em 1997. O verbete dedicado a ele foi escrito por Caren Fuhrmann e fornece os dados biográficos básicos de lugar e data de nascimento e morte, mencionando seus estudos na Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro, os estudos com Hector Hanoteau na França, as viagens realizadas pelo artista na Normandia e Bretanha e o

retorno a Minas Gerais. Cita também suas premiações nas exposições gerais promovidas pela AIBA, em 1884, e a Escola Nacional de Belas Artes (ENBA)³, em 1890 e 1891, mencionando também as decorações para o Teatro de Juiz de Fora e outras produzidas nessa cidade. Nomeia, por fim, os quadros pertencentes aos acervos públicos brasileiros.

Um olhar longo

A pesquisa que apresentamos é fruto de um olhar longo e insistente sobre a produção de um artista. Começamos a investigar as paisagens de Caron em nossa pesquisa de mestrado (2015-2017) que resultou na dissertação *Camadas do olhar: a pintura de paisagem de Hipólito Caron (1862-1892)*. Naquele momento nos preocupamos em conhecer a obra do artista, empenhando-nos em identificar suas pinturas, reunir registros e informações sobre elas, e examiná-las pessoalmente quando possível. Naquela época identificamos trinta e cinco pinturas pertencentes ao artista, das quais tivemos a oportunidade de examinar pessoalmente vinte obras, de datas diferentes, e integrando acervos distintos: três museus públicos (Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, Fundação Museu Mariano Procópio em Juiz de Fora e Pinacoteca do Estado de São Paulo) e três coleções particulares (Coleção Fadel, no Rio de Janeiro, Coleção Marcelo Sampaio, em São Paulo, e uma coleção particular no estado do Rio de Janeiro, cujo proprietário preferiu permanecer anônimo).

O levantamento de informações sobre as obras foi acompanhado da pesquisa de informações sobre o artista em livros sobre a história da arte brasileira e, mais detidamente, junto ao conjunto de periódicos oitocentistas digitalizados e indexados na Hemeroteca Digital, plataforma online da Biblioteca Nacional do Brasil. Empreendemos dois tipos de buscas: primeiramente, selecionamos os periódicos do estado do Rio de Janeiro, circunscrevendo as publicações compreendidas entre 1880 e 1889, e pesquisamos com a palavra-chave “Caron”. A segunda modalidade de busca consistiu em explorar dois intervalos de tempo (de 1880 a 1889, e de 1890 a 1899) apenas no jornal juiz-forano *Pharol*.

A pesquisa do mestrado nos concedeu um conjunto de obras, alguns conhecimentos sobre a trajetória, exposições e formação do artista, e várias informações sobre a recepção das obras de Caron e da pintura de paisagem em geral. No contexto da pesquisa de doutorado, tivemos menos oportunidades de ampliar a investigação de obras por meio de visitas a coleções

³ Após a reforma da Academia Imperial de Belas Artes em 1890, que incluiu mudanças no currículo e no quadro de docentes, além de longos impasses e disputas, a instituição passou a se chamar Escola Nacional de Belas Artes e as exposições gerais, Salão Nacional de Belas Artes.

devido ao período de emergência sanitária que restringiu atividades presenciais entre 2020 e 2022. Mesmo assim, tomamos conhecimento de sete pinturas de paisagem atribuídas a Caron, que não conhecíamos antes. Duas das quais pudemos observar pessoalmente junto às coleções de seus proprietários em Juiz de Fora, por ocasião de uma viagem de pesquisa realizada em 2019⁴.

Na atual pesquisa, desdobramos e aprofundamos três aspectos. Primeiramente, investigamos de modo mais detido a formação do artista no Brasil junto à Academia Imperial de Belas Artes (AIBA), e na França, com Hector Hanoteau e na *École National des Arts Décoratifs* (ENAD). Em segundo lugar, ampliamos nosso conhecimento sobre a crítica de arte brasileira e francesa do período através de leituras sobre o tema e extenso levantamento de textos críticos relacionados a Caron, seus mestres franceses (Hector Hanoteau e Henri-Joseph Harpignies) e a pintura de paisagem. Finalmente, centramos o exame das informações amealhadas na pesquisa de campo na reflexão da representação, mediante os aportes teóricos da psicologia da percepção como trabalhada por Ernst Gombrich (2007), e dos estudos relacionados com a fenomenologia, como abordado por Emanuele Coccia (2010).

No que se refere à formação do artista, procuramos reunir informações sobre os estudos de Caron na AIBA. Recorrendo à plataforma digital do *Arquivo Histórico da Escola de Belas Artes da UFRJ*, que conserva os documentos da antiga Academia, encontramos o registro geral de matrículas dos alunos da instituição, onde há o registro dos anos em que Caron ali estudou. Embora o Arquivo guarde diversos livros de matrículas por meio dos quais é possível saber as disciplinas cursadas por cada aluno, o livro correspondente à década de 1880 se perdeu, não constando nem na plataforma digital, nem em formato físico no arquivo, segundo nos confirmou a arquivista responsável Jacilene Alves. Cruzando a informação dos requisitos previstos nos Estatutos da escola para se cursar a disciplina de *Paisagens, Flores e Animais* com um documento assinado por Caron e alguns de seus colegas em que pedem dispensa da disciplina de *Modelo Vivo*, temos um percurso possível para o artista na instituição, que examinamos a contento, considerando os professores prováveis e os modelos de paisagens possíveis naquele contexto.

Em relação à formação de Caron na França, encontramos o registro da matrícula do artista na ENAD de Paris, junto à plataforma de documentos digitalizados dos *Archives Nationales de France*, graças à indicação de Lydia Mazars, arquivista da Biblioteca da *École*

⁴ Todas as 42 imagens de paisagens identificadas ou atribuídas a Caron estão reunidas no quadro de imagens presente na seção de anexos deste trabalho, item 4.

National Supérieure des Arts Décoratifs. Junto a essa biblioteca, e contando também com o auxílio da Sra. Mazars, tivemos acesso a documentos e a uma bibliografia que nos auxiliaram a compreender o currículo da ENAD, bem como obter informações dos professores da instituição. Além disso, familiarizamo-nos com o percurso artístico, formação e obra de Hector Hanoteau e Henri-Joseph Harpignies graças aos livros e documentos consultados na biblioteca do *Musée d'Orsay* e nos *Archives Départementales de la Nièvre*.

As consultas às fontes documentais francesas foram feitas durante nosso estágio doutoral de pesquisa na França entre setembro de 2021 e março de 2022. Várias de nossas buscas por menções a Caron ou traços da estadia do artista na França foram infrutíferas. Julgamos importante mencionar os documentos consultados: os cadernos de concursos das disciplinas da ENAD, que integram o fundo da instituição, subsérie AJ/53, nos *Archives Nationales* de Saint Denis; as pastas dedicadas a Hipólito Caron e Georg Grimm⁵, algumas caixas de documentos referentes a Hector Hanoteau e várias das cartas de Harpignies a seu marchand da Galeria Arnold & Tripps, no centro de documentação do *Musée d'Orsay*; o livreto da *Exposition des Beaux-Arts de Nevers*, de 1887 e exemplares dos periódicos *Journal de la Nièvre*, *Le Patriote de la Nièvre* e *Le Moniteur de la Nièvre*, do período entre 1885 e 1888, na *Médiathèque Jean-Jaurès*; Documentos relativos ao recenseamento da população do departamento de Nièvre entre 1820 e 1936, subsérie 6M, e os registros de passaportes de estrangeiros entre 1884 e 1885⁶, documentos M 1249 e M 1250, subsérie 4M, relativos à segurança pública do departamento, nos *Archives Départementales de la Nièvre*. Também consultamos por e-mail e telefone os *Archives de la Comuna de Cercy-la-Tour* e os *Archives de Polices de Paris*, que nos responderam afirmando não haver nenhum traço de Hipólito Caron entre seus documentos.

É digno de nota apontar que em nossa pesquisa de campo na França tivemos a oportunidade de conhecer a propriedade de Briet, situada na comuna de Cercy-la-Tour, em Nièvre, onde ainda podem ser vistas algumas árvores que aparecem nos quadros de Hanoteau, bem como ruínas dos muros de sua casa. Na ocasião, também conhecemos os arredores da propriedade, como o bosque de *Fontaines-Noires* e o vilarejo de *Roses*, e pudemos nos familiarizar com a vegetação do lugar graças às explicações do Professor Dominique Radufe, que nos guiou nessa visita.

⁵ As pastas sobre Caron e Grimm traziam registros de fontes da historiografia brasileira. Não havia menções a Caron de fontes textuais francesas, sobre sua estadia no país, que era o que procurávamos.

⁶ Não havia registros de passaportes dos anos 1886 a 1888.

Em relação às críticas de arte, tivemos a oportunidade de amearhar vários textos através de pesquisa junto à *Bibliothèque Nationale de France*, sede *François-Mitterrand*, onde estão conservados vários documentos não disponíveis online, em suportes como microfimes, papel e digitalizados da categoria intramuros, disponíveis para consulta apenas nos computadores da BnF. Reunimos 72 artigos, correspondentes às menções de obras de Hector Hanoteau nos salões de 1864, 1868, 1869, 1870 e 1875, graças às referências gentilmente cedidas pelo Professor Radufe, que pesquisa a obra do mestre *nivernais*. Os textos brasileiros foram reunidos mediante pesquisa junto à Hemeroteca Digital. Utilizamos das palavras-chave “paisagem” e “payzagem”, aplicadas ao universo dos periódicos fluminenses do período de 1870 a 1889.

Finalmente, no que se refere ao terceiro aspecto, a leitura conscienciosa do livro *Arte e Ilusão* de Gombrich nos permitiu desdobrar a pesquisa sobre a paisagem de Caron em uma reflexão mais pragmática e profunda da noção de representação que ela implica. Se na pesquisa de mestrado procuramos divisar no conjunto de obras do artista os índices de sua percepção da natureza, neste momento de nossa investigação nos demos conta de que o olhar se desdobra em imagem, permitindo-nos pensar percepção e criação em conjunto, uma vez que as referências imagéticas são fundamentais ao artista tanto para perceber, quanto para representar. O ciclo se completa com a imagem. Por isso, a linha condutora deste trabalho é a representação da paisagem de Caron, estando vinculadas a esse eixo principal as noções difundidas pela crítica, o paralelo entre imagem e narrativa (com suas implicações para a hierarquia dos gêneros pictóricos) e as discussões em torno da modernidade e relativas à identidade artística do Brasil.

Intencionamos examinar como a representação de paisagem naturalista se dava com Caron, e como era percebida e recebida em sua época. Esperamos demonstrar que a impureza do olhar do artista se manifesta em suas representações e que, assim como a pintura de paisagem naturalista dos pintores de Barbizon, de Corot, Hanoteau e Harpignies não prescindiram de referências artísticas, também Caron trazia suas camadas junto aos olhos e as transpunha em suas pinturas, primando, ainda assim, pelo contato com a natureza.

Das partes do trabalho

Guiando-nos pelas questões que esboçamos, realizamos nossa reflexão ao longo de três capítulos. No primeiro capítulo, *O olhar do artista e a paisagem brasileira*, nós nos ocupamos da formação do paisagista na Academia Imperial de Belas Artes, entre 1880 e 1884. Por meio de alguns documentos conservados no Arquivo Histórico da Escola de Belas Artes, delineamos um percurso possível do artista na instituição. Primando pela compreensão de seu aprendizado

da representação paisagística, ponderamos sobre quem poderia ter sido seu professor nessa disciplina além de Georg Grimm e reunimos os modelos possíveis de paisagem da instituição – levando em conta dos livros e tratados da biblioteca à produção dos paisagistas mais destacados que passaram pela Academia. Introduzimos o tema da tradição pictórica brasileira, falando da defesa de alguns críticos de arte de que a paisagem naturalista, que trazia cores e luz características do país, seria a mais representativa da arte nacional. Discorremos sobre a celebração de Georg Grimm e seus alunos – dentre eles, Caron – por parte da crítica de arte, que era acompanhada da rejeição à Academia. Concluimos ponderando sobre o olhar impuro de Caron, mobilizando os argumentos de Ernst Gombrich (2007) para realizar nossa análise.

O capítulo 2, *Pintar a natureza francesa e pintar com os mestres*, por sua vez, aborda a formação do artista na França, onde permanece por pouco mais de três anos (entre 1885 e 1888), passa temporadas em Nièvre aperfeiçoando sua pintura junto ao paisagista Hanoteau, e períodos em Paris, onde acompanha exposições e toma aulas na *École Nationale des Arts Décoratifs*. Trazemos as notícias do artista publicadas no jornal juiz-forano *Pharol*. Apresentamos seus mestres, Hanoteau e Harpignies, detendo-nos na caracterização de suas produções paisagísticas e na transmissão de seus saberes aos alunos, procedendo, ainda, com a comparação de algumas de suas obras do período com as paisagens francesas de Caron. A partir desse cotejamento refletimos sobre como a percepção enseja a multiplicação de imagens referenciais, ponderando a partir dos argumentos de Emanuele Coccia (2010) que pintar a natureza é, de certo modo, pintar como os mestres. Recorremos, em seguida, às crônicas do jornal parisiense *Courrier de l'Art* para descobrir informações sobre as exposições que ocorreram na capital francesa entre 1885 e 1888, valendo-nos da base de imagens dos museus franceses, a *Joconde*, para investigar as obras expostas, quando citadas, ou as pinturas produzidas no período pelos artistas expositores mencionados. Também falamos brevemente das paisagens que integravam os acervos do museu de Luxembourg e do Louvre. Procuramos, dessa forma, levantar as possíveis obras com que Caron poderia ter se deparado. Concluimos com a análise da caracterização da vegetação francesa nos quadros de Caron pintados no período e discorrendo sobre as pistas que eles nos fornecem a respeito de sua estadia.

Finalmente, no capítulo 3, *As ideias de paisagem na crítica e as camadas do olhar*, detemo-nos nas discussões sobre a paisagem na crítica de arte brasileira e francesa. Retornamos à questão da formação de uma tradição artística brasileira, discorrendo com mais vagar sobre como a discussão suplantou os limites da Academia ganhando espaço nos textos críticos dos jornais a partir da década de 1870. Procuramos explicitar a ligação da opção da crítica pela

paisagem naturalista com o anseio por modernidade artística, bem como por uma modernização mais ampla da organização política e econômica do país. Algo que ganhou expressão no movimento político de vários grupos da geração de 1870, que mobilizavam um repertório intelectual de ideias europeias. Também explicamos a ascensão da paisagem no século XIX por meio da tese de Rancière (2012), segundo a qual esse momento engendrou uma mudança no regime de imagem do ocidente, ocasionando um novo arranjo entre o visível e o dizível, aproveitando-nos dessa discussão para explicitarmos a ligação entre as narrativas literárias e a hierarquia dos gêneros pictóricos, ponderando sobre o modo como o paralelo entre palavras e imagens se manifesta nos textos da crítica oitocentista. Por fim, retornamos a Caron, abordando as paisagens de seus últimos anos e avaliando a síntese entre as ideias da crítica e as camadas do olhar do artista nos seus cantos de lago mineiros de 1891.

Algumas lacunas

Infelizmente não tivemos a oportunidade de averiguar os acervos de estudos de pintura e desenho referentes à disciplina de *Paisagem, Flores e Animais* da antiga AIBA junto ao Museu D. João VI e ao Museu Nacional de Belas Artes (MNBA). Também teria sido importante uma visita à Biblioteca de Obras Raras da Escola de Belas Artes para averiguar os álbuns, tratados e livros que integravam o acervo da instituição na década de 1880. Como isso não foi possível, utilizamo-nos dos estudos de outras pesquisadoras que se ocuparam em detalhar a biblioteca da AIBA.

No que se refere ao segundo-capítulo, *Pintar a natureza francesa e pintar com os mestres*, sabemos que nosso levantamento de exposições de Paris entre 1885 e 1888, a partir do jornal *Courrier de l'Art*, é uma amostra parcial do cenário artístico da cidade, e que para fornecer um panorama mais completo seria necessário examinar a cobertura de outros periódicos de diferentes perfis, a fim de comparar a atenção concedida aos eventos e complementar informações. Sabemos também que demos pouco destaque às edições do *Salon des Artistes Français* ocorridos entre 1885 e 1888, limitando-nos a comentar algumas obras de um ou outro ano que foram adquiridas pelo Estado para compor o acervo do *Musée du Luxembourg*.

Preocupamo-nos em aproximar as paisagens francesas de Caron da produção contemporânea de seus mestres, observando as características semelhantes entre eles, mas não tivemos a ocasião de reunir a contento as representações de outros discípulos de Hanoteau e Harpignies de modo a cotejar as obras de Caron também com as deles.

Em relação à abordagem das ideias sobre paisagem difundidas pela crítica, sabemos que teria sido importante analisar também os textos franceses da década de 1880, ao invés de termos detido apenas nos anos 1860 e 1870, de maneira a comparar com os textos brasileiros exatamente contemporâneos à atuação de Hipólito Caron. Privilegiamos os textos da década de 1860 por ser o momento de consagração de Hector Hanoteau no *Salon*, mas temos consciência de que se houvéssimos estendido a pesquisa a mais uma década, teríamos uma análise mais completa das noções difundidas no momento e sua incidência junto aos críticos brasileiros.

A análise dos textos brasileiros também careceria de uma amostra mais estendida. Dada a variação do modo como a palavra “paisagem” era grafada no século XIX, as buscas de textos a respeito do tema se mostraram bastante trabalhosas. Percebemos que precisaríamos realizar pesquisas com quatro palavras-chave: “paysagem”, “payzagem”, “paisagem” e “paizagem”. Devido à grande quantidade de textos a serem lidos, restringimos as buscas às duas primeiras palavras, e aos periódicos do Rio de Janeiro. Entretanto, estamos conscientes de que uma análise completa consideraria as duas últimas palavras-chave e os periódicos de todo o país.

No que se refere à análise das ideias em si, foi realizada mobilizando nossas leituras sobre a pintura de paisagem oitocentista e o conhecimento que acumulamos ao longo dos últimos anos de investigação sobre o tema. Entendemos, porém, que as ideias dos críticos tinham raízes em doutrinas e pensamentos filosóficos que ensejariam embasamentos muito mais extensos do que tivemos condições de fornecer neste trabalho.

Houve dois aspectos que pudemos apenas sugerir, sem que tenhamos tido tempo de abordá-los satisfatoriamente. O primeiro se refere ao paralelo que tentamos esboçar entre a trajetória de formação de Caron e a discussão em torno da formação de uma tradição pictórica no país. Embora os dois temas tenham por vínculo a pintura de paisagem, temos confiança em afirmar que a abordagem da formação artística brasileira em nível reflexivo exigiria o aprofundamento em algumas leituras já feitas e a aquisição de outras que não nos foi possível nesse momento.

O segundo aspecto se refere ao crescente aparecimento de obras literárias com forte emprego de descrições imagéticas junto à concomitante ascensão da pintura de paisagem nos salões. Tivemos a oportunidade ler alguns estudos⁷ que tangenciam a questão relativa ao caso francês e gostaríamos de ter lançado ao menos as bases para uma investigação semelhante no

⁷ São eles: COLLOT, Michel. *Poética e Filosofia da Paisagem*. (trad: Ida Alves e Maria Luiza Berwanger). RJ: Oficina Raquel, 2013; MOHLSTEIN, Anka. *La plume et le pinceau: l’empreinte de la peinture sur le roman au XIX siècle*. Paris: Odile Jacob, 2016.

contexto brasileiro oitocentista. Entendemos, porém, que essa discussão ultrapassaria os contornos que delimitamos para o objeto de discussão da tese e nos exigiria um tempo mais longo do que dispúnhamos para desdobrá-la.

É importante sinalizar que grande parte dessas lacunas foram ocasionadas pelo atraso que a emergência sanitária da pandemia do coronavírus (COVID 19) acarretou a nossa investigação, como ocorreu a tantos outros pesquisadores no Brasil entre os anos de 2020 e 2022, quando grande parte dos arquivos e bibliotecas permaneceram fechados, dificultando a realização de consultas e trabalho de campo. No nosso caso, grande parte do trabalho de campo só pôde ser realizado na França, por ocasião do estágio de doutorado-sanduíche entre 2021 e 2022, esse também ocorrido com um ano de atraso.

O olhar na distância

Lançamo-nos nessa empreitada como quem lança o olhar na distância. Procuramos nos aproximar das ideias e imagens que poderiam ter composto as concepções de paisagem de um artista atuante em um período e territórios distantes dos nossos. A motivação para pesquisá-lo deriva de nosso interesse por representações paisagísticas resultantes de um contato próximo com a natureza, e o desejo de compreender a genealogia dessa forma de produção no Brasil. Nossas primeiras leituras de revisão bibliográfica nos sinalizaram os artistas do Grupo Grimm como uma possibilidade com vasto lastro de reflexões a esse respeito. Dentro desse escopo, Caron surgia como uma possibilidade de estudo que poderia contribuir para a historiografia da arte brasileira. Ao contrário de Caron, alguns dos artistas que compunham o grupo (como Antônio Parreiras, Giovanni Castagneto, e o próprio Georg Grimm) já haviam sido contemplados com alentadas pesquisas publicadas sobre suas produções.

Parte do motivo para essa pesquisa é, certamente, de origem pessoal. Tendo sempre vivido na cidade, passei, contudo, longas estadas no campo durante a infância. A vastidão do horizonte no cerrado mato-grossense com frequência me comovia, e os relatos de paisagens distantes me chegavam por meio de meu pai, inspirando-me o desejo por travessias. Ao descobrir Hipólito Caron nos livros sobre a história da arte brasileira, defrontei-me com a possibilidade de estender os olhos por vastos territórios e alongá-los a um período da história do país muito instigante para mim.

A paisagem de Caron nos transporta ao momento de invenção de uma familiaridade com a fisionomia do território nacional e a discussões que reverberam ao longo de toda a história da arte brasileira. Os estratos de suas rochas, os vários planos de seus céus amplos, suas colinas

coloridas em torno de lagos espelhados convidam-nos a perscrutar as camadas de imagens que compõem a história da paisagem brasileira.

O OLHAR DO ARTISTA E A PAISAGEM BRASILEIRA

O olhar do artista, difícil questão a perscrutar, ainda mais quando entre sua contemplação criadora e a nossa interrogação existe o espaço de mais de duzentos anos e poucos testemunhos escritos deixados por esse que olhava. Tomamos, mais uma vez, as obras em que se consubstanciou a relação entre o artista e o mundo e nos perguntamos, então, se não se trata exatamente disso: a imagem - testemunho e ideia, interpretação e criação, semelhança e concepção.

Tomamos as paisagens de Caron como imagens, representações. E inquirimos a partir delas a relação do artista com a natureza que o circundava, sobre a qual pousava os olhos com a intenção de recriá-la. Sabemos que entre os olhos e o mundo há muitas camadas, uma vez que muitas outras imagens mediam a interrogação daquele que observa o entorno para recriá-lo com o pincel. Atravessando o olhar do artista há uma miríade de representações, imagens e ideias. Os olhares de seus contemporâneos e diversas concepções constitutivas da época. Entre o olho do paisagista e a natureza que o circunda, há camadas e camadas de imagens e concepções de paisagens.

Hipólito Boaventura Caron, ou, na grafia oitocentista, Hyppolito Boaventura Caron, produziu diversas pinturas e decorações em sua vida breve entre Rio de Janeiro, Juiz de Fora e algumas cidades francesas entre os anos de 1880 e 1892. O paisagista, cuja carreira de pouco mais de dez anos de pintura deixou, segundo se estima, algumas dezenas de obras, faleceu aos trinta anos de idade, por ter contraído febre amarela em uma de suas incursões no interior do estado de Minas Gerais. Durante sua vida foi artista; professor do *Liceu de Artes e Ofícios* do Rio de Janeiro; fundador de uma instituição semelhante em Juiz de Fora, Minas Gerais; e correspondente de um jornal desta cidade, o *Pharol*. Caron é conhecido, sobretudo, por ter integrado a escola de paisagistas⁸ capitaneada por Grimm, sendo sempre citado em estudos que se ocupam do mestre bávaro ou de algum de seus outros discípulos⁹.

De fato, embora tenha se encarregado também de outros gêneros de pintura, como retrato e natureza-morta, Caron era identificado pelos críticos de sua época com o éthos do paisagista. Demonstrou o pendor para esse gênero pictórico desde o início de sua formação, de

⁸ Gonzaga Duque atribui a Grimm o mérito de ter fundado a primeira escola brasileira de paisagistas, alcançando esse gênero de pintura à representação das cores da nossa natureza (Gonzaga-Duque, 1995, p.193).

⁹ Além de Caron, são comumente citados como membros do grupo os pintores Francisco Joaquim Gomes Ribeiro (c.1855-c.1900), Domingo García y Vasquez (1859-1912), Joaquim José da França Júnior (1838-1890), e os mais célebres, Giovanni Battista Felice Castagneto (1874-1900) e Antônio Diogo da Silva Parreiras (1860-1938).

que são testemunhas os prêmios recebidos¹⁰ na Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro (AIBA). Se os livros de história da arte brasileira estampam preferencialmente as pinturas de Caron do período de seu aprendizado com Grimm, relegando as informações sobre sua carreira a notas de rodapé, vislumbramos encontrar no conjunto de sua produção o pensamento artístico que perfaz um autor e materializa suas concepções sobre a paisagem. Suas obras paisagísticas testemunham acerca de seu olhar e permitem divisar a relação impura entre o olho e o mundo, que é atravessada por diversas noções sobre a representação paisagística.

Tais noções eram discutidas por amadores, jornalistas e críticos nos jornais da época e não raro se expressavam na concepção de que a escola de pintura brasileira deveria ser calcada na representação paisagística de registro realista, frequentemente associada com a maneira de Grimm e seus discípulos. Nas telas de cores fortes e vivas dos integrantes do grupo, destaca-se o contraste entre o céu de azul intenso, os ocre das pedras representadas com minúcia e os tons de verde da vegetação. Como exemplo dessa figuração temos a premiada *Praia da Boa Viagem* (Im.1), apresentada por Caron na Exposição Geral de Belas Artes de 1884, que segue o mesmo esquema compositivo realizado pelo mestre Grimm na pintura *Vista da Ponta do Icaraí* (Im. 2), do mesmo ano.



Imagem 1: Hipólito Caron. *Praia da Boa Viagem*, 1884. | Imagem 2: Georg Grimm. *Vista da Ponta de Icaraí*, 1884.¹¹

Sendo alvo de críticas ao longo de toda a sua existência, o corpo docente da Academia Imperial de Belas Artes experimentou uma oposição crescente a seus métodos de ensino nos anos 1870 e 1880. O ensino de pintura de paisagem era um tópico constante nos textos de seus

¹⁰ O jornal *Pharol*, n. 147, 21 dez. 1882, p.1 relata a premiação de duas medalhas de ouro recebidas por Caron nos concursos dos alunos de desenho de figura e em paisagem. Quatro meses mais tarde há novas menções. O *Pharol*, n. 42, 17 abr. 1883, p. 1, noticia que o artista recebeu a grande medalha de ouro na exposição de 1882 da AIBA pela execução da cópia de uma pintura denominada *Scenas da Calabria*, e a medalha de prata no concurso de paisagem em 1881.

¹¹ As informações completas das legendas das imagens e figuras estão nas listas de imagens e figuras, no início desta tese.

detratores na imprensa carioca. Com a contratação de Georg Grimm como professor interino da disciplina de *Pintura de Paisagem, Flores e Animais* em 1882, alguns comentadores passariam a celebrá-lo como exceção frente aos métodos tidos como ultrapassados da instituição. O texto de Ângelo Agostini em crônica na Revista Ilustrada é exemplar a esse respeito:

No Domingo 17 do corrente, fui a Academia das Belas Artes, ver a exposição dos trabalhos executados este ano pelos futuros Rafaéis e Miguel Angelos brasileiros e mais do que nunca fiquei convencido de que para aprender a desenhar ou pintar, é preciso nunca entrar nesse estabelecimento, onde nada se ensina, nada se aprende, e que pela sua inutilidade não serve senão para desanimar qualquer que tenha vocação para as belas-artes.

(...)

O concurso da aula de paisagem é a maior prova do que avanço; a tela do aluno Domingos Garcia y Vasques, e a do seu competidor que o segue de perto, Hipólito Boaventura Caron, são duas paisagens que agradam aos mais exigentes e revelam dois futuros artistas que muito honrarão a nossa Academia, assim como honram atualmente o seu distinto mestre o Sr. Grimm, autor de umas Belas Paisagens que muito admiramos na última exposição do Liceu de Artes e Ofícios.

Mas é que o Sr. Grimm não faz parte da panelinha, e só se entende com os seus alunos que ele leva para o campo e lá lhes diz:

- Esta é a verdadeira Academia de Belas Artes. Olhem para esta esplêndida natureza e procurem senti-la; impressionem-se com ela e transmitam sobre a tela essa mesma impressão.

E com quatro borradas artisticamente atiradas, o mestre ensina praticamente o modo de interpretar a natureza.

É assim que o Srs. Vasques e Caron conseguiram fazer nos seis meses, em que aprendem com o Sr. Grimm, o que nem em seis anos teriam feito com os outros professores da Academia.

(Agostini, assinando como X em: *Chronicas fluminenses*, Revista Ilustrada, Rio de Janeiro, ano VII, n. 326, 23 dez. 1882, p. 2.)¹²

Nesse trecho de crítica vemos o elogio a Caron e Vasquez por corresponderem à representação praticada por Grimm, mais próxima das características da natureza brasileira na acepção de Agostini. Entretanto, a representação da paisagem por Caron não pode ser entendida somente por essa chave, uma vez que ele recebeu sua formação inicial na AIBA, tendo contato com outros modelos além das concepções de Grimm. Debruçamo-nos, pois, sobre as informações relacionadas à sua formação na Academia para melhor compreender sua pintura e as ideias que circulavam no contexto criativo do artista.

¹² SILVA, Rosangela de Jesus (org.). Notas e artigos sobre crítica de arte na Revista Ilustrada. 19&20, Rio de Janeiro, v. XI, n. 2, jul./dez. 2016. Disponível em: <http://dezenovevinte.net/artigos_imprensa/criticas_agostini.htm>. Acesso em: 06 nov. 2022.

A formação na Academia Imperial de Belas Artes

Por meio de uma notação no caderno geral de matrículas de estudantes da Academia nos é dado a saber que Hipólito Caron estudou na AIBA entre 1880 e 1884 (fig. 1)¹³. Naquele momento, os programas de estudos da instituição eram regidos pelo estatuto promulgado em 1855¹⁴, que delimitava o curso artístico em cinco seções: Pintura, Escultura, Arquitetura, Ciências Acessórias e Música. Tendo Caron se dedicado à pintura e encontrado destaque na pintura de paisagem, é possível traçar um percurso de formação provável dentro da academia, levando em consideração os pré-requisitos para cursar essa disciplina¹⁵.

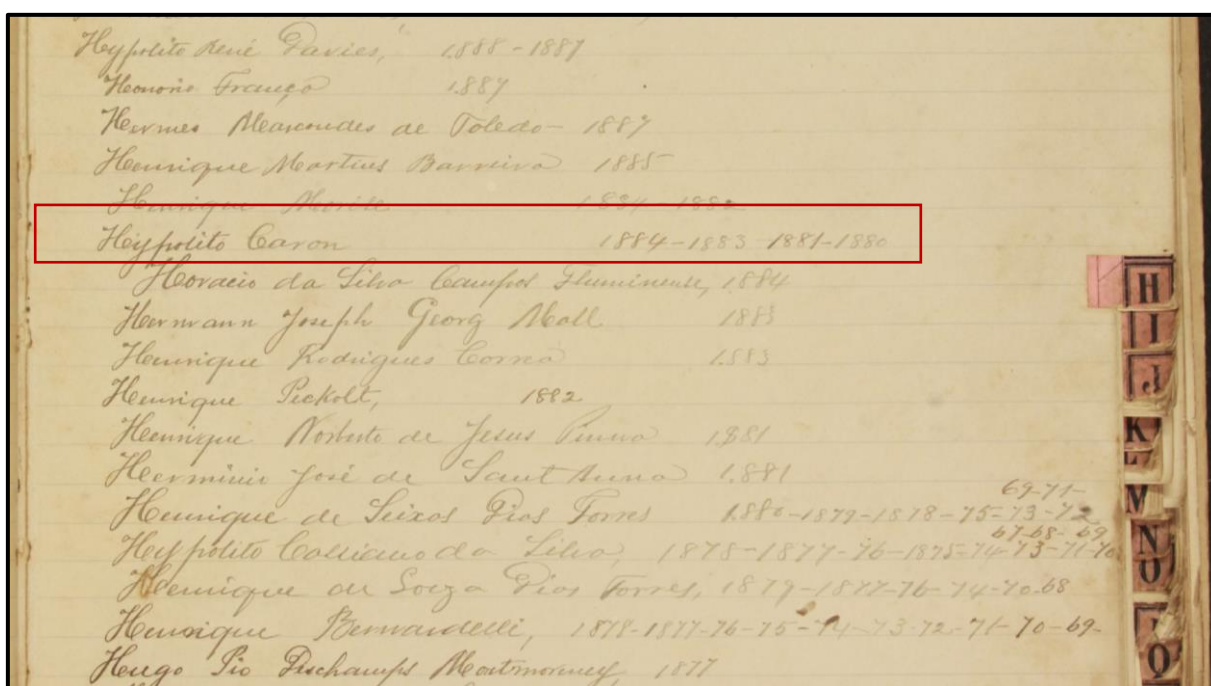


Figura 1: Fragmento da página 22 do livro de matrículas da AIBA. Destaque nosso. Documento.

¹³ O caderno geral de matrículas de estudantes da Academia traz registros do período monárquico e primeira república, organizado por ordem alfabética. Ali consta a nota “Hypolito Caron 1884-1883-1881-1880”, de maneira que presumimos ser esse o período de estudos do artista nessa instituição. Ver *Encadernados*, documento n. 6181, p. 22. Disponível em <<http://docvirt.com/MuseuDJoaVI/>>. Acesso em: 06 nov. 2022.

¹⁴ A criação de novos estatutos em 1855 foi uma das medidas de reforma da Academia levada à cabo sob a direção de Manuel de Araújo Porto Alegre e na esteira de uma reforma educacional ampla que abrangia todo o Império, a Reforma Pedreira, realizada pelo ministro do Império Luiz Pedreira do Couto Ferraz (1818-1886). O conteúdo dos estatutos está disponível na página de fontes primárias da plataforma DezenoveVinte e pode ser conferido a partir do link: <http://www.dezenovevinte.net/documentos/estatutos_1855.pdf>. Acesso em: 06 nov. 2022.

¹⁵ Outra maneira de averiguarmos o percurso acadêmico de Caron seria por meio dos livros de matrícula. Porém, conquanto o Museu D. João VI guarde vários dos livros de matrícula, faltam, exatamente, aqueles correspondentes aos anos de estudo de Hipólito Caron, que podem ter sido perdidos durante uma enchente, como estima a professora Sonia Gomes Pereira.

A seção IX do estatuto de 1855 regulamenta a aula de *Pintura de Paisagem, Flores e Animais* estabelecendo como pré-requisito a aprovação na aula de *Matemáticas Aplicadas* e a frequência proveitosa do curso de *Desenho Geométrico*. O mesmo documento estabelece essa matéria, que pertence à seção da Arquitetura, como a cadeira basilar do ensino artístico, de modo que no artigo 19 da seção II lemos que “todos os alunos são obrigados a frequentar o ensino da 1a. série [da aula de *Desenho Geométrico*] antes de passarem para o estudo de qualquer outro ramo artístico”.

Separada em duas partes, a aula de *Desenho Geométrico e Industrial* abordava, na primeira série, o ensino do desenho linear¹⁶, e, na segunda, aplicações especiais do desenho à indústria, conforme a profissão dos alunos. Além do desenho linear, estava incluído no programa da primeira série o ensino do desenho de figuras geométricas, do desenho das três ordens gregas (Dórica, Jônica e Coríntia), bem como a abordagem da teoria das sombras. O ensino do desenho linear era complementar ao conteúdo da cadeira de matemáticas aplicadas, em que se via estereotomia, trigonometria e perspectiva¹⁷. Tais conteúdos não eram somente teóricos, uma vez que estavam previstos exercícios práticos para cada um deles, como o levantamento de plantas e o nivelamento de terrenos para praticar a trigonometria e a perspectiva. Dado o período de estudos de Hipólito Caron, é provável que tenham sido seus professores: Ernesto Gomes Moreira Maia¹⁸ na cadeira de *Desenho Geométrico* e Domingos de Araújo Silva na cadeira de Matemáticas Aplicadas.

Além dessas duas cadeiras que provavelmente foram cursadas por Caron no início de seus estudos na AIBA, sabe-se que o artista também frequentou o curso de *Desenho Figurado* e o de *Modelo Vivo*. O jornal *Pharol*¹⁹ noticia em 21 de dezembro de 1882 os êxitos do artista, informando que ao fim de seu segundo ano de curso Caron havia sido premiado com duas pequenas medalhas de ouro. Uma delas foi obtida no concurso da aula de *Desenho Figurado*, e

¹⁶ Esse conteúdo se ocupava essencialmente do desenho de formas geométricas elementares, conforme MANOEL, Poluceno da Silva. *Desenho Linear Geométrico*, 1882. O manual de Poluceno reunia lições compiladas por ele, que estudou na AIBA e foi professor do Colégio Pedro II no Rio de Janeiro. Seu livro foi adotado como material didático nesse colégio em 1898. Disponível em: <<https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/179976>>. Acesso em: 06 nov. 2022.

¹⁷ A estereotomia é a técnica científica de dividir, de modo regular, materiais de construção, como pedras e madeiras.

¹⁸ Inferimos sobre quais foram os professores regentes comparando o tempo de exercício dos docentes com o período de estudos de Hipólito Caron na instituição. O quadro de docentes da AIBA é apresentado por Cybele Vidal Neto Fernandes no artigo “O Ensino de Pintura e Escultura da Academia Imperial das Belas Artes” disponível em <http://www.dezenovevinte.net/ensino_artistico/aiba_ensino.htm>. Acesso em: 06 nov. 2022.

¹⁹ Ver *Pharol* n. 147, ano 16, 21 dez. 1882, p.1. A maior parte dos jornais oitocentistas que foram fonte para esta pesquisa estão digitalizados e indexados na plataforma da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional do Brasil e pode ser acessada pelo site: <<https://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>>. Acesso em: 06 nov. 2022.

a outra, no concurso da aula de Paisagem. No que se refere à aula de *Modelo Vivo*, há uma carta com a data de 15 de junho de 1883 (fig. 2)²⁰, da parte de Caron e mais dois colegas (Gomes Ribeiro e Garcia y Vasquez) solicitando o trancamento da matrícula dos três na cadeira de *Modelo Vivo*, porque suas aulas coincidiam em horário com as de *Pintura de Paisagem, Flores e Animais*.

Nos anos em que Caron estudou na AIBA a cadeira de *Desenho figurado* era regida por José Maria de Medeiros (1849-1925), que a ocupou entre os anos 1878 e 1890. Tratava-se de uma das cadeiras do curso de pintura, conforme especificação do artigo 4º. dos Estatutos de 1855, cujo programa de ensino está explicitado na seção VIII. Dividida em duas “séries”, trabalhava o desenho a partir da cópia de estampas²¹ na primeira etapa, enquanto na segunda eram realizadas cópias do natural e abordadas as técnicas de sombreamento no desenho – o estudo do claro-escuro. As aulas objetivavam o aperfeiçoamento dos alunos na “arte de bem contornar, e na de exprimir com perfeição as formas por meio da luz”. Essa cadeira também tinha o *Desenho Geométrico* e a aula de *Matemáticas Aplicadas* como pré-requisitos.

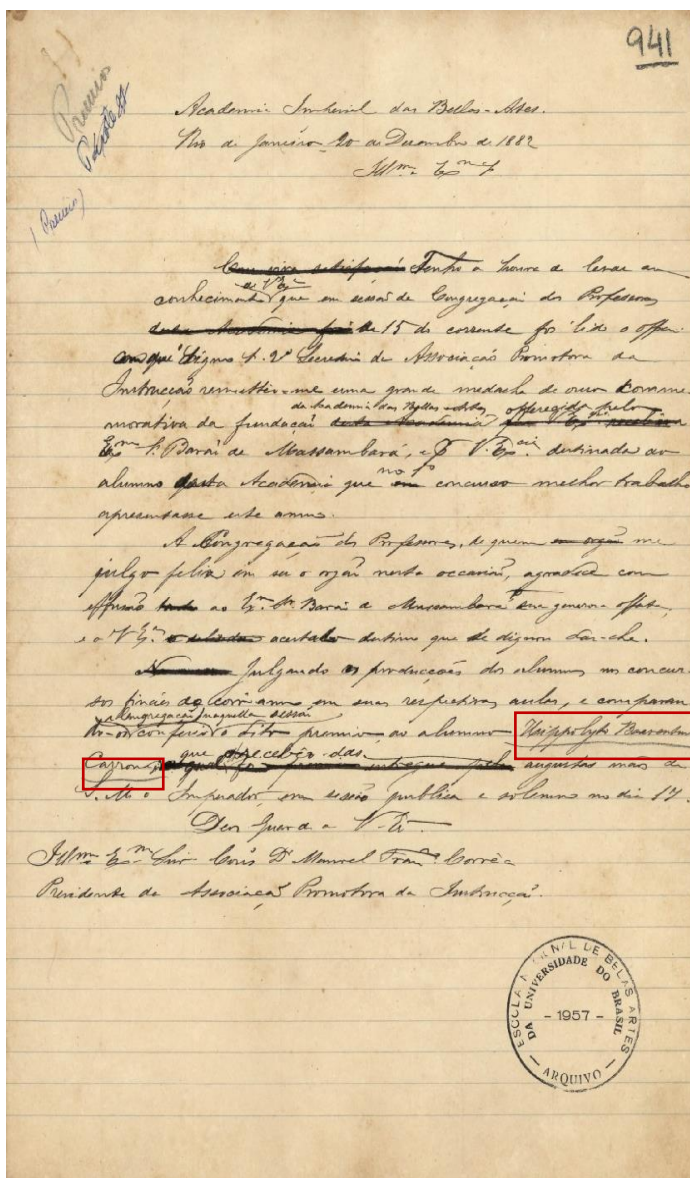


Figura 2: Solicitação de trancamento de matrícula na disciplina de *Modelo Vivo*. Destaque nosso à menção de Hipólito Caron.

²⁰ O documento é o número 3681 dos Documentos Avulsos indexados e mantidos pelo Museu D. João VI. Disponível em <<http://docvirt.com/MuseuDJoaoVI/>>. Acesso em: 06 nov. 2022. Agradeço à pesquisadora Flora Pereira Flor por me informar sobre a existência desse documento.

²¹ As chamadas “estampas” eram imagens feitas em gravura, normalmente pela técnica da litografia, em que o desenho era gravado em uma pedra e, por meio de uma prensa, podia ser reproduzido em muitas cópias em papel.

A cadeira de *Modelo Vivo* não tinha um ministrante definido, mas era compartilhada por vários professores das seções de pintura e escultura, sendo que a cada semana a aula era regida por um deles. No estatuto não são esmiuçadas orientações sobre como deveriam transcorrer essas aulas, apenas é sinalizado que os modelos²² a serem estudados pelos estudantes deveriam ser diversificados, procurados “em todas as variedades da espécie humana”²³.

A biblioteca da AIBA

Se os estatutos são sintéticos em caracterizar as disciplinas cursadas na Academia, é possível relacionar as informações que temos delas com a bibliografia mantida na biblioteca da instituição. Na dissertação “Juntando as peças: o processo de formação da biblioteca da Academia Imperial de Belas Artes (1826-1855)”, a pesquisadora Marina Jardim e Silva faz precisamente essa relação. Ela acompanha a formação da biblioteca da Academia investigando-a em diversos documentos²⁴ e sinalizando seu crescimento paulatino por meio de doações, aquisições e transferência de volumes repetidos de outras bibliotecas. Após esboçar os esforços dos diretores e professores da instituição ao longo de mais de duas décadas para reunir pouco menos de duas centenas de livros, e encontrar um espaço físico adequado para eles, Silva trata dos livros e dos usos possíveis que eles poderiam ter, ligando-os ao conteúdo das disciplinas.

Havia dois livros que se ocupavam da vegetação brasileira e diversas espécies de animais e poderiam ser utilizados nas aulas de Paisagem. São eles a *Flora Fluminensis* (1827), de Frei José Mariano da Conceição Vellozo (1741-1811) e *Ornithologie Brésilienne* (1854-1856), de Jean-Theodore Descourtilz (1796-1855). *Flora Fluminensis* reunia, em onze volumes, 1.639 descrições redigidas em latim, seguindo a classificação do naturalista sueco Lineu (1707-1778), e as respectivas ilustrações botânicas de plantas identificadas em trabalho de campo realizado no Rio de Janeiro. Já Descourtilz, voltava-se para o estudo dos pássaros e apresentava 164 espécies encontradas no Brasil, representadas em 48 pranchas.

²² Os “modelos” a serem estudados nas aulas de modelo vivo eram pessoas contratadas para posarem, vestidas ou nuas, para a prática de desenho de observação.

²³ Estatutos da Academia das Bellas Artes em 1855, Título V, Seção I, Art. 15. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/documentos/estatutos_1855.pdf>. Acesso em 06 nov. 2022.

²⁴ As fontes documentais incluem os estatutos da AIBA (de 1820, 1831 e de 1855), os livros de registros da correspondência recebida e expedida pela Academia Imperial, o documento denominado “Elementos do Catálogo da Biblioteca”, de 1848, assinado por Félix-Émile Taunay, além de notícias e decretos. Para mais detalhes consultar SILVA, Marina Jardim e. *Juntando as peças: o processo de formação da Biblioteca da Academia Imperial de Belas Artes (1826-1855)*. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-Graduação em História, UNIRIO. Rio de Janeiro, 2016, p. 116.

Outros livros com coleções de imagens específicas que poderiam ser úteis aos paisagistas incluem um livro com imagens de navios de guerra e navios mercantes, de Jean-Jérôme Baugean; uma publicação sobre os lugares pitorescos da Suíça, da autoria de Alexandre Martin; uma coleção com 30 cenas campestres da Espanha, de George Vivian; uma publicação de Bartolomeu Pinelli com cenas pitorescas de Roma; um compêndio da viagem pitoresca na Toscana com mapas e reproduções de 60 vistas das principais cidades; e o *Rio de Janeiro Pitoresco* (1845), de Louis Buvelot e Louis-Auguste Moreaux.

Marina Jardim e Silva (2016, p. 109) comenta, a respeito de *Rio de Janeiro Pitoresco*, que o exemplar não possuía texto, portanto “não se valia de explicações sobre teorias, técnicas e escolhas dos autores por meio do discurso escrito”. Sua presença no acervo sinalizaria, então, a possibilidade de ele ter sido selecionado por conta de suas imagens e do objeto de suas representações: “Ele oferecia aos alunos representações possíveis da cidade na qual os professores e alunos viviam, sob uma perspectiva de europeus, de formação artística europeia” (SILVA, 2016 p.109).



Figura 3: Uma das páginas do álbum *Rio de Janeiro Pitoresco*. 1845. Lithographia de Heaton e Rensburg.

Guilherme Simões Gomes Júnior (2008, p. 170), que também estudou a biblioteca da AIBA, pondera que ela era prática para o ensino das artes do desenho, “cuja pedagogia estava fundada, sobretudo, no exemplo”, uma vez que “boa parte da formação do artista estava baseada no exercício continuado da cópia das pinturas da pinacoteca ou das estampas e gravuras da biblioteca”.

O conhecimento dos conteúdos contemplados pela biblioteca, aliado ao programa disposto nos estatutos para as cadeiras de pintura, permite que nos aproximemos de uma etapa da formação artística de Hipólito Caron e que vislumbremos um percurso de estudos provável. Na Academia, onde teve aulas durante quase quatro anos, a aprendizagem da pintura era bastante centrada no desenho, no qual se baseavam as duas disciplinas obrigatórias para quem pretendia cursar pintura (*Matemáticas Aplicadas* e *Desenho Geométrico*), e que perpassava outras cadeiras, como *Desenho Figurado* e mesmo as matérias de pintura propriamente ditas. O aprendizado em *Pintura de Paisagem, Flores e Animais* também se iniciava pelo desenho

dos elementos que compõem a paisagem, com seus espécimes vegetais e fauna própria. Essas imagens, antes de serem *copiadas do natural*, ou seja, através da observação direta desses seres vivos, deveriam ser colhidas nos livros e gravuras (as ditas *estampas*) dispostos na pinacoteca e na biblioteca da Academia.

O cunho basilar do desenho no ensino acadêmico também é lembrado por Sônia Gomes Pereira (2004, p. 1), que enfatiza o caráter de projeto que constituía sua prática, uma vez que a representação à grafite ou carvão por meio de contornos, linhas e pontos se constituía comumente no projeto inicial da obra. Do mesmo modo, percebemos que se tratava também de uma etapa do estudo das formas, de maneira que antes de se aventurar na representação por manchas de cores com tintas para conferir luzes, sombras, volume e colorido, os artistas deveriam ser capazes de antecipar esses aspectos da representação com os recursos do desenho.

Modelos de paisagem

Dentre os livros enumerados por Marina Jardim e Silva, que mencionamos, destaca-se a categoria da paisagem pitoresca. O exame de algumas estampas dos álbuns *o Rio de Janeiro Pitoresco* e *Spanish Scenery*²⁵ possibilita-nos analisar esse modelo de paisagem apresentado aos estudantes.

Rio de Janeiro Pitoresco apresenta 16 lâminas litografadas segundo desenhos de paisagens de Buvelot e de figuras de Moreau, havendo em cada folha vários assuntos de vistas, costumes, trajes e tipos humanos. As vistas mostram tanto paisagens urbanas com prédios, igrejas e monumentos, como paisagens mais próximas à mata ou junto à praia, apresentando, às vezes, pequenas casas espaçadas. Dentre estas é possível distinguir alguns lugares retratados diversas vezes por vários artistas diferentes como a “Mãe d’água”, a “Ilha da Boa Viagem”, em Niterói, e o “Forte de São Domingos”. Embora a composição varie de acordo com o motivo, há uma configuração que predomina: a da vista estruturada em vários planos, a partir de um primeiro mais próximo e mais alto, em que elementos laterais, como troncos, arbustos ou mesmo declives no relevo emolduram os planos mais distantes. É o que ocorre em “Nossa Senhora da Penna, freguesia de Jacarepagua” (Im. 3), em que o primeiro plano tanto se apresenta como um cenário a ser visto como estabelece o lugar de onde ver. Dali pode-se ver o campo pontuado de árvores no plano intermediário e o outeiro imponente no centro da composição, com a Igreja de Nossa Senhora da Penna em seu cume.

²⁵ O livro está disponível no *site* da Biblioteca Nacional de Portugal, podendo ser acessado pelo link: <<https://purl.pt/23874/1/index.html#/31/html>>. Acesso em: 06 nov. 2022.

No álbum de George Vivian, a mesma forma de composição aparece várias vezes, sendo que em algumas delas o artista inclui figuras humanas no primeiro plano, apreciando a vista e dando as costas ao virtual observador da obra, como ocorre na paisagem intitulada *Almunecar in Andalusia* (Im. 4). A vista de vários planos, enquadrada por vegetais no plano mais próximo, apresenta não somente um território pitoresco a ser contemplado como fornece também em seus primeiros contempladores os tipos que habitam o lugar.

Imagem 3: Louis Buvelot. *Nossa Senhora da Penna, freguesia de Jacarepagua*, 1845. Litografia.



Imagem 4: George Vivian. *Almunecar in Andalusia*, 1838. Litografia.



A vista tomada de um ponto elevado é uma configuração frequente na composição das paisagens que integravam esse tipo de álbum, algo que favorece a descrição dos aspectos do lugar tanto em panorama como no alongamento da profundidade conferida pelo desdobramento de planos até o horizonte. Ao analisar a obra gráfica de viajantes ingleses no Brasil do início do Oitocentos, Ana Maria Belluzzo (2008, p. 46) confirma essa característica. A autora afirma ainda que a noção do pitoresco, além de ser uma postura diante da natureza experienciada, seria também um modelo de interpretação de que os viajantes europeus se utilizavam para construir representações de paisagem dos países que visitavam (BELLUZZO, 2008, p. 44).

Grosso modo, a paisagem pitoresca é aquela que é digna de ser pintada. Essa noção é fruto, porém, de diferentes usos e ideias por vezes contraditórias. O termo foi primeiramente teorizado por Alexandre Cozens, entre 1785 e 1786, no tratado *Um novo método de auxílio à invenção no desenho de composições paisagísticas originais*. O conceito adquire comumente a ideia de variedade, desde variedade de aspectos no conjunto da vista, até variedade no sentido de irregularidade, como a aspereza de rochedos e declives escarpados de montanhas (ARGAN, 1992, p. 18). Também se refere àquilo que é *característico* em oposição à ideia de *universal*, do mesmo modo que a beleza de uma paisagem ideal associada à paisagem clássica greco-romana²⁶ estaria em oposição à paisagem característica de cada nação. Entretanto, se por um lado representar o pitoresco de uma vista significava pintar seus aspectos distintivos de acordo com a geografia, vegetação, clima e luz de cada lugar, por outro lado, o que tornava uma paisagem pitoresca ou digna de ser pintada era a correspondência de suas características com o modelo do jardim inglês.

O espelhamento entre jardim e pintura é apontado por vários autores (ARGAN, 1992, p. 12; BELLUZZO, 2008, p. 47; RANCIÈRE, 2020, p. 51-69) como origem da noção de pitoresco. Ordenado de maneira a aparentar a espontaneidade natural, esse modelo de jardim era organizado em colinas e caminhos sinuosos de modo a ofertar diferentes vistas a serem descobertas à medida que o transeunte atravessasse a paisagem. A opção por uma naturalidade premeditada ao invés de um ordenamento que deixasse explícita a modificação do lugar pelo

²⁶ A um tempo modelo e antítese para a paisagem pitoresca, a paisagem clássica greco-romana era o modelo ideal e universal difundido pela voga da Viagem à Itália do século XVIII. Os viajantes (inicialmente, diletantes ingleses, e em seguida, de qualquer nacionalidade europeia) dirigiam-se a Roma interessados em conhecer e estudar seus tesouros artísticos e suas origens greco-romanas, tidas como berço da civilização. Em consequência, facilmente estabeleceu-se a associação entre a paisagem italiana e sua herança cultural da antiguidade clássica. Para mais detalhes ver: SALGUEIRO, Valéria. *Grand Tour: uma contribuição à história do viajar por prazer e por amor à cultura*. Revista Brasileira de história, v. 22, p. 289-310, 2002; e BESSE, Jean-Marc. *Vapores do céu. A paisagem italiana na viagem de Goethe in Ver a terra: seis ensaios sobre a paisagem e a geografia*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

jardineiro-urbanista tem relação com a valorização de um contato mais próximo com a natureza e uma mudança de postura frente a ela.

Em *Le Temps du paysage*, Rancière se ocupa precisamente dos textos, tratados e ações que operam essa mudança de sensibilidade, a começar pela *Crítica da faculdade do Juízo*, de 1790, em que Kant introduz o jardim na classificação das belas-artes, definindo-o como “o belo arranjo dos produtos da natureza” (RANCIÈRE, 2020, p. 13). Ao longo do livro, Rancière mobiliza os escritos da época para demonstrar de que modo a arte dos jardins passou a ser considerada uma *arte liberal*. Nesse intuito, o autor comenta o argumento de Kant, segundo o qual “o belo ordenamento da natureza não trata seus produtos como materiais a serem utilizados. O jardim é, como a pintura, uma arte das aparências que imita as aparências” (RANCIÈRE, 2020, p. 21). Nesse sentido, a relação da arte com a natureza se altera, porque a fronteira entre as duas instâncias se torna mais porosa (RANCIÈRE, 2020, p. 26).

Essa nova relação entre as duas instâncias é o que permite que a natureza seja tomada não apenas como modelo, mas como sendo ela mesma uma artista. É a partir da observação da naturalidade de sua obra que os paisagistas criariam os jardins pitorescos: “a natureza dos jardins é, finalmente, a imitação da maneira como a pintura imita a natureza” (RANCIÈRE, 2020, p. 22)

Por mais paradoxal que possa parecer, a noção do pitoresco permite a valorização de características particulares das mais diferentes paisagens (inclusive das não-europeias) ao mesmo tempo em que estabelece um modelo de paisagem por reverberar uma representação que conserva características da paisagem clássica, ainda que não se limite a ela. Isso porque, para que se considere uma paisagem como digna de ser pintada, a semelhança do lugar com uma ideia de pintura está aí implicada. Ela é então pitoresca porque se parece com uma imagem de natureza, a natureza arcádica²⁷, natureza agradável e campestre, cuja harmonia a aproxima do jardim. E se o termo pitoresco foi muitas vezes substituído pela palavra “romântico”²⁸,

²⁷ Embora tenha realmente existido na Grécia antiga e tenha sido caracterizada como um lugar de difícil cultivo e clima severo, a Arcádia se estabeleceu no imaginário ocidental como uma terra de clima agradável, solo fértil e dadivoso e habitantes que conjugavam a simplicidade da vida no campo com os prazeres da música e da poesia. Ela foi erigida a um emblema da rusticidade ideal pelos poetas Teócrito (c. 310 a.C. - 250 a.C.) e Virgílio (70 a.C. - 19 a.C.), que escreveram, respectivamente, *Idílios* e *Bucólicas*, obras constituídas por poemas denominados écloas, em que se veem pastores ambientados em lugares aprazíveis proferindo versos em honra a divindades e governantes ou lamentando amores não correspondidos. As écloas que compõem as *Bucólicas* de Virgílio foram inspiradas nos poemas pastorais dos *Idílios* de Teócrito (cujos poemas admitiam também outras formas, além da pastoral).

²⁸ Collot (2013, p. 63) explica que a palavra “romântico” (*romantic*) se formou a partir de *roman*, para caracterizar seres ou objetos referentes ao universo da narrativa ficcional, passando rapidamente a qualificar tanto paisagens quanto personagens. Sua aplicação à paisagem é a razão pela qual, por vezes, o termo foi considerado como um equivalente de *pitoresco*.

entendemos que essa noção de paisagem, que por vezes se utiliza de um modelo clássico para acomodar ou interpretar o característico de dada localidade, constitui-se ela mesma como um modelo de paisagem que está em um lugar de transição. Sob a vaga noção do pitoresco, diz Belluzzo (2008, p. 48), o gosto clássico transita para o romântico. Assim, se nas paisagens ideais como as de Claude Lorrain (1600-1682) e Nicolas Poussin (1594-1665) os artistas harmonizavam a arquitetura clássica com arvoredos frondosos e águas distantes, uma composição semelhante admitirá a arquitetura própria dos lugares de onde seriam tomadas as vistas. No caso do *Rio de Janeiro Pitoresco* de Buvelot e Moureau, normalmente igrejas e edifícios públicos eram colocados junto à vegetação característica carioca conformada também pela singularidade da topografia local.

A presença desses álbuns na biblioteca poderia, pois, indicar a consideração da paisagem pitoresca de artistas itinerantes no ensino da representação da paisagem na AIBA. Algo perfeitamente coerente com a acolhida da Academia a esses artistas que participaram com frequência das Exposições Gerais de Belas Artes (EGBA), sendo premiados diversas vezes. O próprio Louis Buvelot participou de cinco Exposições Gerais entre 1840 e 1846. Ele foi premiado três vezes, sendo que em uma das exposições recebeu medalha de ouro, ocasião em que havia exposto quatro vistas do Rio de Janeiro²⁹.

Além dos álbuns e publicações voltados para a noção do pitoresco, outra referência que pode ter sido importante a ponto de se estabelecer como modelo de paisagem é aquela teorizada por Pierre Henri Valenciennes (1750-1819), cuja expressão a pesquisadora Sônia Gomes Pereira (2013) identificou de forma especial na pintura de Agostinho José da Mota (1824-1878).

Escrito em 1799³⁰, o tratado de Valenciennes também fazia parte do acervo da biblioteca da AIBA, e se ocupava do uso da perspectiva e da pintura de paisagem. Em sua análise, Silva (2016, p. 86) também o destaca como uma referência para o ensino do desenho no que se refere aos elementos da perspectiva e seu uso pelos artistas. Ocorre que a publicação apresenta duas partes: a primeira traz os elementos da perspectiva prática, e a segunda trata da pintura de paisagem. Parte esta que traz o título "Reflexões e conselhos a um aluno sobre a pintura e, particularmente, sobre o gênero da paisagem".

²⁹ As informações sobre obras expostas e premiadas nas EGBAs foram compiladas por Carlos Roberto Maciel Levy. Segundo seu levantamento (LEVY, 1990, p. 45), Buvelot expos os seguintes quadros em 1846 (número da obra e título): 0028/055 *O Cemitério inglês na Gamboa*; 0029/056 *Vista do Convento de Santo Antônio observado da Rua da Guarda Velha, Canto do Beco no Cairú*; 0030/056 *Vista da Cidade do Rio de Janeiro observada do Andaraí Pequeno*; 003/056 *Vista da Nossa Senhora da Glória observada dos aquedutos*.

³⁰ O exemplar que integrava o acervo da AIBA, é uma edição de 1820, segundo indica Silva (2016, p. 86). A versão de 1799 está digitalizada e disponível para consulta e download no site da Biblioteca Nacional da França. Disponível em: < <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5774181n.texteImage>>. Acesso em: 06 nov. 2022.

Dentre os assuntos abordados nessa parte do tratado está a questão da imitação da natureza e uma distinção nas maneiras de olhá-la, e, por consequência, de representá-la. O tratadista classifica a paisagem em três categorias – paisagem retrato, paisagem pastoral e paisagem histórica. A paisagem retrato era aquela segundo a qual se pintava o que se via; já a paisagem pastoral, fazia referência aos poemas pastoris, como as *Bucólicas* de Virgílio, apresentando comumente elementos característicos dos cenários evocados nesses textos, com pastores reclinados sob as árvores no fim da tarde, enquanto ovelhas ou bois pastam no entorno. Finalmente, a paisagem histórica consistia naquela em que a paisagem se apresentava como o lugar de um grande feito, um acontecimento célebre ou heroico. As três categorias se dividem, segundo Valenciennes, em duas maneiras de olhar para a paisagem: a primeira seria aquela em que se observaria como ela de fato é, e a segunda, como poderia ser. Segundo suas asserções, tanto a paisagem pastoral quanto a paisagem histórica são compostas a partir desse segundo olhar. Já a paisagem retrato, identificada por Valenciennes com a paisagem holandesa do século XVII, corresponderia à primeira forma de olhar, que a concebe como ela de fato é. A segunda maneira de apreciar e pintar seria, em sua concepção, mais inventiva do que a primeira, uma vez que o artista teria de ter lido muitas narrativas que o fizessem imaginar localidades, bem como teria de ter viajado bastante e visto lugares diversos para então elaborar uma síntese agradável em suas pinturas.

No tratado de Valenciennes está prevista a pintura ao ar livre como uma etapa da pintura de paisagem. O autor enfatiza a importância de observar as diferentes luminosidades de acordo com o horário do dia, assim como de atentar-se para as especificidades dos lugares de acordo com a estação do ano. Entretanto, tal etapa configurava-se normalmente em estudos de detalhes, como a representação de um espécime vegetal específico, por exemplo. Desse modo, é o conjunto da composição e sua inventividade o aspecto primordial da pintura.

Tendo sido contemplado com o Prêmio de Viagem em 1851, Agostinho da Mota realizou, após o período em que esteve na Europa, paisagens cuja configuração remonta à linhagem de paisagistas que beberam dos ensinamentos de Valenciennes. Apresentando vistas distanciadas e amplas, *Paisagem do Rio de Janeiro* (Im 5) e *Vista do Rio de Janeiro* (Im 6) evidenciam o foco na harmonia do conjunto, reforçada na segunda obra pela luz dourada que recobre todos os elementos da pintura. Na primeira paisagem os primeiros planos são habitados por figuras e animais que percorrem a estrada sinuosa do plano mais próximo, enquanto a curva descendente à direita conduz o olhar às distâncias intermediárias até o conjunto de morros que se encadeiam iluminados no centro mais distante. As duas colinas mais próximas à direita e à

esquerda emolduram a vista. Na segunda pintura a dinâmica dos planos é semelhante, contudo o interesse humano está deslocado para os planos intermediários, onde se divisa a arquitetura da cidade, além disso a moldura do primeiro plano é feita pela vegetação. Nas duas pinturas as características distintivas do lugar, cuja representação exata sugere uma observação cuidadosa, estão subordinadas ao conjunto. É isso, pois, que configura a *paysage composé*: uma vista cujos elementos fidedignos são colhidos e compostos em um conjunto criado pelo artista. Uma vez que o conjunto é mais importante que as partes, o artista ajusta as características do local para bem compor a harmonia do todo.

Imagem 5:
Agostinho José da Motta.
Paisagem do Rio de Janeiro,
1857.



Imagem 6:
Agostinho José da
Motta. *Vista do Rio
de Janeiro*, sem data.



Agostinho da Mota foi o único estudante a obter prêmio de viagem na categoria da pintura de paisagem durante o Império, sendo então contemplado com três anos de estudos em Roma, junto ao paisagista francês Jean-Achille Benouville (1815-1891). Posteriormente, o artista brasileiro conseguiu a extensão de um ano em seu tempo de estudos como pensionista do estado brasileiro, permanecendo na Itália entre 1851 e 1854.

Pereira (2016, p. 162) observa que as pinturas do mestre de Agostinho da Mota tendiam para um registro não idealizado da paisagem, em que pesaria a referência do primeiro Corot³¹, com quem teria convivido. Mesmo assim, a composição de seu quadro *Coliseu visto do Palatino* (Im. 7), de 1844, apresenta a mesma configuração do modelo consagrado por Valenciennes: vista distanciada da cidade ao fundo, com destaque para o grande volume do Coliseu à direita, ambos colocados num fundo mais claro e iluminado, em contraste com um primeiro plano mais escuro, com a presença de minúsculas figuras humanas e grandes árvores



Imagem 7: Jean-Achille Benouville. *Coliseu visto do Palatino*, 1844.

Imagem 8: Jean-Achille Benouville. *Vista de uma Vila romana*, 1844.

deslocadas para a esquerda. Em outra pintura de título *Vista de uma Vila romana* (Im. 8), o conjunto arquitetônico está no centro do quadro, em um plano intermediário, e no plano mais

³¹ Argan (1992, p. 59) caracteriza as paisagens do primeiro período italiano (1825-8) do artista como “nítidas construções de volumes em que a luz parece cristalizar-se no corte firme dos planos; as distribuições de sombra também se classificam como valores tonais; a cor, mesmo vibrando a atmosfera límpida, define com clareza a estrutura do espaço pictórico”. O autor apresenta como exemplo de obra dessa fase de Corot o quadro “A catedral de Chartres”, pintada em 1830 e conservada pelo Musée du Louvre.

distante divisamos montes cujos castanhos e cinzas fazem as vezes de luzes e sombras refletidas na elevação. Toda a composição é envolvida pela luz que se faz sentir nas cores quentes que se mesclam nos arvoredos do primeiro plano e incidem de forma mais geométrica nos edifícios. A luz, importante componente dessa modalidade de paisagem, se anuncia nos céus amplos – presentes também nas composições de Agostinho da Mota que mencionamos – e traz sentido de unidade à composição. Sônia Gomes Pereira assinala a importância dessa atenção para o céu nas paisagens de inspiração clássica, lembrando que antes de Valenciennes o pintor e teórico Roger de Piles sugeria ao paisagista tomar o céu como fonte de luz, estudar os efeitos atmosféricos e começar a fatura da pintura pelo céu, questão essa que Valenciennes também destaca em seu tratado. O primado do céu como fonte de luz era mais um motivo para os paisagistas visitarem a Itália e buscarem ali sua formação, afirma Pereira (2016, p. 93). Nesse país poderiam encontrar não só o vasto patrimônio clássico e o legado dos grandes pintores paisagistas do Renascimento em diante, mas, também, ocupar-se da natureza de um dos lugares mais luminosos da Europa.

É importante, porém, fazer a ressalva de que Valenciennes recomenda a observação da natureza e a prática de estudos ao ar livre como fase preparatória.

O ateliê é, para essa geração, inclusive para Corot, o lugar real da invenção. Ali, retoca seus estudos pintados ao ar livre; remete-se às formas da natureza de memória, como havia aconselhado Valenciennes; e, graças à imaginação, elabora longamente *paysages composés* – obras dignas de serem expostas. A memória tem aí um papel essencial, pois ele trabalha de cor: o tema não é mais literário, histórico ou religioso, mas a lembrança das emoções do pintor, que ele procura transmitir ao espectador, fazendo apelo às suas lembranças. (PEREIRA, 2016, p. 93)

Certo é, segundo afirma a pesquisadora Sonia Gomes Pereira (2016, p. 94), que Agostinho José da Mota acessou os preceitos de Valenciennes através de seu mestre, Jean-Acquille Benouville. Retornando ao Brasil em 1854, Mota se tornou professor da AIBA cinco anos depois, lecionando desenho e, a partir do ano seguinte, *Pintura de Paisagem*. Cargo esse que ocupou por 18 anos, até sua morte. Nesse período expôs diversas paisagens, algumas naturezas-mortas e retratos nas Exposições Gerais realizadas pela AIBA, incluindo ainda parte da coleção de estudos de plantas e árvores do Brasil, que preparou para uso de seus alunos na Academia. Os registros de obras apresentadas nas Exposições Gerais ainda nos permitem notar que Agostinho da Mota atuou também como professor particular em seu atelier privado. Pereira (2016, p. 97) chama atenção para o registro de várias alunas do artista indicadas somente por iniciais e filiação ao mestre, seguido do endereço de seu atelier. Sua longa e consistente atuação como paisagista e professor dentro e fora da Academia pode ter contribuído para consolidar um

modelo de paisagem que já era corrente na instituição e cujas características Caron provavelmente estudou.

Embora não nos seja possível averiguar até que ponto as vistas arcadianas, as paisagens de Agostinho da Mota e as lições de Valenciennes encontraram os olhos e a sensibilidade de Hipólito Caron, percebemos em *Vista de Gamboa* (Im. 9), uma pintura do início de sua formação, o olhar totalizante, a harmonia da luz e o tratamento do casario comum a pinturas de inspiração clássica. Uma imagem criada faz referência a muitas outras imagens vistas, e para além da vista do lugar, aborda a maneira como vê-lo. Ao observar esse quadro nos perguntamos se os modelos de paisagem apresentados na Academia não poderiam ter orientado o olhar do artista.



Imagem 9: Hipólito Caron. *Vista de Gamboa*. 1882

A pintura de paisagem na AIBA

De acordo com o sistema acadêmico em vigor, que era calcado na arte neoclássica, a dignidade da pintura estava relacionada com a narrativa a que ela aludia. Segundo a hierarquia tradicional, a pintura de história seria a mais valorizada, seguida da pintura de gênero, que esboçava temas do cotidiano, normalmente com um viés moralizante, e, logo depois, da pintura de retrato. A quarta nessa hierarquia de importância dos temas é a pintura de paisagem, e a última nessa escala, a pintura de natureza-morta. Segundo Jacqueline Lichtenstein (2005, v. 10, p. 38), André Félibien é o primeiro a tratar da questão da hierarquia dos gêneros pictóricos em

suas conferências publicadas em 1668. Nelas discute os atributos do artista que o diferenciam do artesão, vaticinando que ele deveria não apenas saber reproduzir fielmente os objetos e aspectos visíveis, como também ser um poeta capaz de narrar e inventar uma história completa através da pintura. Sua reflexão marca o pensamento estético francês e suas acepções são adotadas pela *Académie des Beaux-Arts*³². Na esteira dessa acepção, Valenciennes atribui maior valor à pintura de paisagem de história (a paisagem que é cenário de uma narrativa mitológica ou heroica) que às outras modalidades.

Embora a academia brasileira se espelhasse no modelo francês desde a sua origem, e a atuação de artistas franceses tenha sido capital para sua implantação, Arthur Valle e Camila Dazzi (2009, p. 123) indicam ter havido um cuidado especial em relação à paisagem desde o início. Desde muito cedo a pintura de paisagem foi vista como gênero cuja prática seria bastante proveitosa em nosso país, devido à exuberância de sua natureza. Aludindo aos primeiros estatutos da Academia Imperial de Belas Artes, redigidos em 1820, os autores afirmam a atenção consciente em relação à associação entre o gênero e a noção de brasilidade. Eis o trecho dos estatutos³³:

Este gênero de pintura é um dos mais agradáveis da Arte e o vastíssimo terreno do Brasil oferece vantagens aos Artistas que viajarem pelas Províncias, fizerem uma coleção de Vistas locais terrestres como marítimas: o Professor desta Classe ensinará a teoria e a prática, explicando os preceitos da perspectiva aérea, e o efeito da luz nas diversas horas do dia conforme a altura do Sol; por serem muito distintos os quatro tempos do dia; além do estudo dos reinos Animal e Vegetal muito necessários ao Pintor de Paisagem, exemplificará aos Discípulos a maneira de pintar as nuvens, árvores, águas, edifícios, embarcações, e todos os mais objetos que entram na composição de uma Vista terrestre, ou Marinha.

A atenção para com essa ligação foi constante, mesmo que o foco e os maiores esforços na instituição fossem mobilizados para formar o artista que, em pintura, se ocuparia da narração de grandes acontecimentos propiciados pela pintura de história. Percebemos na atuação de alguns professores e diretores da Academia o esforço para valorização da pintura de paisagem, procurando ir ao encontro do proveito que esse gênero oferecia para a construção da identidade do país.

Uma das ações diz respeito à possível interferência de Félix-Émile Taunay para que o prêmio de viagem fosse concedido a um paisagista, Agostinho da Mota, possibilitando seu aperfeiçoamento na Europa, conforme já mencionamos. Sua atividade como paisagista e a

³² Para mais informações em torno da questão, consultar LICHTENSTEIN, Jacqueline. *A pintura: textos essenciais*. Vol. 10: Os gêneros pictóricos. São Paulo: Ed. 34, 2005.

³³ Estatutos da Imperial Academia e Escola das Bellas Artes, 1820, Parágrafo 10. Disponível em: <http://dezenovevinte.net/documentos/estatutos_1820.htm>. Acesso em: 06 nov. 2022.

elaboração de uma maneira singular de representar a paisagem brasileira é, porém, o que estimamos ser sua maior contribuição nesse sentido. Félix Taunay era pintor de paisagens e acumulou a função de professor desse gênero de pintura durante todo o período em que esteve à frente da AIBA como diretor. Sua produção paisagística muda sensivelmente quando se torna responsável pela direção da Academia em 1834, apresentando grandes diferenças em relação suas pinturas da década de 1820, quando era apenas docente.

As paisagens de 1820 são semelhantes às de seu pai, o pintor Nicolas Antoine Taunay, pois, como ele, Félix retratava a paisagem carioca com uma configuração muito próxima a paisagens europeias. Elaine Dias (2009, p. 308-309) sinaliza a proximidade de algumas de suas paisagens com as vistas napolitanas de Philipp Hackert e Claude Joseph Vernet. Excetuando a topografia, a vegetação e alguns objetos que marcam a pertença ao Brasil, o tom geral de suas vistas à beira mar, como *Vista da cidade do Rio de Janeiro tomada da Ilha das Cobras* e *Concerto de um barco*, remetem a praias do sul da Itália, pois trazem a suavidade da luz, a combinação das cores em azuis, rosas e dourados que lhe são características e podem ser vistas nas representações dos paisagistas europeus citados.

Na década de 1840, após se tornar diretor da AIBA, Félix passa a pintar paisagens a partir de uma nova concepção. *Vista de hum mato virgem que está se reduzindo a carvão* e *Vista da Mãe d'Água* são exemplos dessa produção que Elaine Dias (2009, p. 317) afirma se destinarem para o âmbito acadêmico, de caráter didático e uma intenção programática. “Com essas telas, Félix procura instaurar um novo modelo de pintura de paisagem e de história, indo além daquela realizada anteriormente por uma maioria de paisagistas concentrados no Rio de Janeiro (...)”. De acordo com a pesquisadora, essa nova concepção artística elaborada no ambiente acadêmico “retomaria algumas características das ilustrações de viagem e suas investigações científicas, ao mesmo tempo em que manifestaria uma temática atualizada ao transmitir uma mensagem histórica” (DIAS, 2009, p. 317). Essa pintura procuraria espelhar o conhecimento botânico da natureza brasileira juntando-se à literatura romântica do período e à ilustração científica, no empenho da formação de uma cultura nacionalista que se intensificava na década de 1840 após a coroação de Pedro II. Assim, se *Vista de hum mato virgem que está se reduzindo a carvão* é uma pintura de preocupações ecológicas³⁴, denunciando a exploração

³⁴ Embora durante o século XIX representações de derrubada e queimada de florestas pudessem sugerir também o avanço da civilização e uma saudação ao progresso que a atividade humana traria ao lugar, não parece ser esse o caso dessa pintura de Félix-Émile Taunay, pois o artista assim o explicita em nota explicativa sobre a obra no catálogo da Exposição Geral de 1842, em que disserta: “A desaparecimento dos mais belos exemplares do reino vegetal nos arredores da cidade ameaça a esta, segundo cálculos irrefragáveis, com diminuição das águas vivas e a elevação do grau médio de calor, dois males reciprocamente ativos” (DIAS, 2009, 321). Elaine Dias (2009, 320-329)

predatória que colocava em risco as belezas naturais que distinguiam o país, essa pintura também era um modo de evidenciar e caracterizar a exuberância dessa natureza em sua singularidade com verossimilhança análoga à dos ilustradores das expedições científicas. Ao mesmo tempo ainda em que, na concepção de Félix Taunay, tratava-se também de uma paisagem histórica por mostrar um problema atual da época e com implicações importantes para aqueles que identificavam na natureza brasileira uma imagem da própria nação. Apresentando essa e outras pinturas nas Exposições Gerais, Félix-Émile Taunay contribuiu para iniciar o debate em torno da ligação entre a representação da natureza na pintura e a identidade do país.

Na década de 1850, na gestão de Manuel de Araújo Porto Alegre, a Academia passou por uma série de mudanças, sendo parte de uma reforma educacional mais ampla, efetuada pelo ministro do Império Luís Pedreira do Couto Ferraz. Dentre os vários aspectos modificados, a criação de novos estatutos em 1855 estipulou programas minuciosos para as disciplinas e criou outras que, embora fossem ligadas à formação de artífices, eram obrigatórias também aos alunos de Belas Artes³⁵. No que se refere à pintura de paisagem, com os novos estatutos, a observação *in loco* é estipulada como uma das etapas necessárias para o seu aprendizado:

SECÇÃO IX.

Da aula de paisagem, flores e animaes.

Art. 34. O Professor de Paisagem ensinará o desenho da sua cadeira, e fica obrigado a ir com seus alumnos mais adiantados estudar a natureza, e fazer-lhes à vista della as explicações que fores convenientes.

Art. 35. Os alumnos que pretenderem matricular-se nesta aula deverão mostrar que forão approvados em Mathematicas applicadas, e que frequentarão com proveito a aula de Desenho geométrico.

Como vimos a partir do tratado de Valenciennes e exemplos das pinturas de Mota, a observação da natureza era valorizada como uma etapa importante para a concepção da pintura de paisagem, que normalmente era realizada quase inteiramente em estúdio a partir de estudos do natural. No entanto, apesar de estabelecida nos estatutos, essa determinação foi pouco realizada, seja por indisposição de alguns professores, seja por falta de recursos da instituição para financiar os passes de bonde para que o docente pudesse conduzir seus estudantes até os sítios naturais onde deveriam tomar os estudos. O primeiro caso aconteceu na regência de

também demonstra que a tela reverbera preocupações de vários artistas e políticos do círculo de Félix Taunay, como Thomas Ender, Carl von Martius, Januário da Cunha Barboza e José Bonifácio.

³⁵ O tronco em comum de formação entre artistas e artífices consistia nas disciplinas de desenho. Após um estudo básico do desenho de figura, os alunos destinados ao aprendizado de ofícios deveriam estudar o desenho de ornatos ou a escultura de ornatos, mas tanto artistas como artífices estudavam matemáticas aplicadas e desenho geométrico. Ver Squeff (2004, p. 183-4) e Estatutos da Academia das Bellas Artes em 1855. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/documentos/estatutos_1855.pdf>. Acesso em: 06 nov. 2022.

August Muller e é registrado por Letícia Squeff (2004, p. 213), que relata a indisposição entre o então professor de pintura de paisagem e o diretor Manuel de Araújo Porto Alegre, causada pela insistência de Porto Alegre em relação às lições ao ar livre. Quanto ao segundo problema, Sonia Gomes Pereira (2013, p. 90) registra as reclamações de Zeferino da Costa sobre a falta de recursos da Academia para o deslocamento dos alunos para a pintura ao natural, e Camila Dazzi (2006, p. 106-107) aponta a existência de registros sobre as ocasiões em que esse professor teve êxito em levar seus alunos para pintar junto à natureza³⁶.

Desse modo, se o exercício do estudo da natureza ao ar livre não foi sempre possível, sabemos que os estudantes da AIBA que, como Caron, dedicavam-se ao aprendizado da representação da paisagem, contavam com as estampas de álbuns como *Rio de Janeiro Pitoresco* para adquirirem repertório de soluções no desenho de composições paisagísticas, bem como numerosos outros livros e desenhos de plantas e animais brasileiros, nos quais se exercitavam através da prática da cópia. Além disso, também podiam copiar as pinturas conservadas na pinacoteca da Academia.

Constituindo-se em um procedimento importante da formação acadêmica, a cópia de estampas era vista como antiquada por alguns críticos, que acusavam os paisagistas acadêmicos de faltarem à imaginação e à sinceridade, ou de serem meros copistas ou reprodutores de modelos antigos. Para Gonzaga-Duque, por exemplo, “a cópia significava um desmerecimento, um processo execrável, a prova cabal da ausência de originalidade, uma praga com a qual um grande artista não pode contaminar-se jamais” (LEITE, 2007, p. 518).

Sônia Gomes Pereira (2011) propõe a reavaliação do uso das cópias. Segundo a pesquisadora, essa prática tanto contribuía para a divulgação da tradição ocidental³⁷ – temas, técnicas, tipologias e iconografia –, como também se constituía em uma maneira de penetrar as ideias que originaram a construção da obra dos grandes mestres. Ana Cavalcanti (2016/2017), corrobora os argumentos de Pereira ao abordar as cópias realizadas por Eliseu Visconti (1866-1944) no final do século XIX e início do XX. Segundo a pesquisadora, durante o período em que Visconti esteve na Europa estudando como pensionista da AIBA, ele não se limitou a realizar a cópia que deveria enviar ao Brasil como atividade que lhe era obrigatória. Tendo se deslocado de Paris para Madri a fim de concretizar essa tarefa, realiza diversos desenhos

³⁶ Dazzi (2006, p. 107) afirma que em um documento pertencente aos arquivos do Museu Dom João VI, com data de 28 de fevereiro de 1881 consta a discriminação de Zeferino da Costa, dia a dia, de 23 a 29 de novembro de 1880, das despesas relativas à compra de passagens de bondes da cidade ao *Andarahy Pequeno* (onde hoje se localiza uma parte do bairro da Tijuca) e vice-versa, com cinco alunos matriculados na aula de Paisagem.

³⁷ Deve-se lembrar que uma parte das imagens a serem copiadas pelos estudantes da AIBA eram provenientes dos estudos daqueles que desfrutavam do prêmio de viagem na Europa.

durante o tempo em que permanece nessa cidade. Um deles se refere a *O rapto de Helena* (1578-79), de Tintoretto, que Cavalcanti considera uma *anotação*, ou seja, um recurso mnemônico para acessar aspectos que o impressionaram, como a estrutura da pintura e suas cores.

Juntando a essa ocasião outros exemplos de desenhos ou pinturas que Visconti esboçou a partir de outras que ele observou na Europa e no Brasil, a pesquisadora defende a hipótese de que

no exercício de copiar, os artistas adquiriam um vocabulário visual do qual se apropriavam. As soluções compositivas, os contrastes de claro e escuro, as atitudes das figuras pintadas, todos esses elementos que eles observavam nas obras originais que copiavam vinham enriquecer seu próprio repertório ao qual podiam recorrer com liberdade em diversas ocasiões. Aliada ao estudo do modelo vivo, à realização de esboços preparatórios para grandes composições, e às chamadas “manchas” ou *pochades* de paisagens realizadas ao ar livre, a prática de copiar pinturas de mestres era uma forma de adquirir cultura visual, de tomar posse de um patrimônio comum que passava de geração a geração. (CAVALCANTI, 2016/2017)

O estudo de Ernst Gombrich (2007) em *Arte e Ilusão* corrobora os argumentos da pesquisadora. O autor nomeia os elementos desse vocabulário construído através da tradição artística de *schemata*, algo como esquemas ou fórmulas que serviriam como ponto de partida para constituição de uma obra a ser realizada mediante cópia do esquema e correção por observação do modelo. Nesse sentido, a cópia forneceria os elementos básicos a serem recombinaados e corrigidos para chegar a um resultado particular que não corresponderia nem à soma dos elementos utilizados, tampouco à imitação idêntica dos referenciais visitados, senão a algo distinto, em que, todavia, é possível perceber o parentesco com outras imagens.

Tendo passado por várias disciplinas centradas na prática do desenho desde 1880, Caron certamente realizou várias cópias no exercício das aulas. Uma notícia no jornal *Pharol*, que divulga a exposição de alguns trabalhos do artista na antiga casa da câmara municipal de Juiz de Fora, registra que ele havia sido premiado em 1882 na exposição de alunos³⁸ por uma pintura que era uma cópia e se chamava *Scenas da Calabria*:

Ante-hontem, como anunciamos, abriu o jovem academico, Sr. Hyppolito Caron, a exposição dos seus quadros, na antiga casa da camara municipal. Poucos são os quadros expostos, por não ter sido possível ao joven artista reunir quantos tem produzido, e que parão na côrte ; mas se pequena em numero é notavel no valor essa exposição, que representa o esforço de uma intelligencia vigorosa, e já laureada.

³⁸ As exposições acadêmicas eram mostras internas da Academia, compostas apenas de trabalhos dos alunos, premiando aqueles que se destacavam. Eram exposições diferentes das Exposições Gerais de Belas Artes, essa sim, aberta para pessoas não ligadas à Academia, segundo o modelo dos *Salons* de Paris, e que teve um grande hiato entre 1879 e 1884.

Entre os quadros expostos, conta-se a cópia das *Scenas da Calabria*, também exposta no ano passado na Academia das Bellas Artes, na cõrte, onde obteve a grande medalha de ouro.

A concorrência à exposição tem sido animada, e dá a medida do gosto artístico dos viajantes e do elevado conceito em que é tido o joven e talentoso artista.

Obtivemos as seguintes informações sobre as obras expostas pelo Sr. Hyppolito Caron.

- Os estudos acadêmicos forão premiados, em 1882, com a pequena medalha de ouro, maior prêmio da aula de desenho figurado, nesse ano.

- O quadro de concurso de 1881 da aula de paysagens foi premiado com a medalha de prata, tendo sido executado em 5 sessões de uma hora cada uma, quando o autor completava ainda o segundo ano de Academia.

- O quadro – *Ocaso do Sol* – estudo d’après nature, representa o efeito dos últimos raios de luz em um pitoresco sítio da Praia Formosa.

- O trabalho intitulado *Reminiscência* é original do artista e executado nesta cidade, servindo-se ou guiando-se por vagas recordações de paysagens que vio alhures.

- A pintura marinha *A pesca*, que tem sido apreciada pelo expressivo do colorido e bem acabado dos contornos, é também original e o trabalho mais recente do artista.

- Os quadros com que concorreu o artista para a exposição acadêmica do anno de 1882, onde recebeu a grande medalha de ouro, o único que faz parte desta é a cópia *Cenas da Calabria*, o qual tem sido o mais apreciado nesta cidade e é uma prova de que na corte é que se acham os chefs d’oeuvre do autor.

- Há, finalmente, entre os trabalhos a óleo, duas miniaturas, *Bethleem* e *Rua da Amargura*, para as quais serviu-se o artista de duas fotografias, sendo seu todo o colorido.

- No gênero aquarelas – expôs o artista, como espécimes uma, que representa o terceiro ato da ópera *Roberto do Diabo* e outra o arco *Constantino* em Roma.

São ambos de efeito cenográfico. (Pharol, n. 42, 17/4/1883, p. 1)

A notícia permite também que nos inteiremos de outras maneiras a respeito de como o artista realizava suas obras. Além da cópia, que indica que Caron pintou imitando outra pintura, o artista apresentou na exposição juiz-forana estudos de paisagem feitos diretamente do natural; uma paisagem realizada de memória, ou seja, baseando-se em suas lembranças; e pinturas em miniatura a partir de fotografias. Mesmo que posteriormente, com Grimm, a tradição pareça ter ficado em segundo plano para dar lugar ao primado do contato com a natureza, é certo que, durante sua formação na AIBA, Caron teve contato com várias maneiras e métodos de representar, assim como com o legado de vários paisagistas e determinadas concepções de representações de paisagem.

Frente à hierarquia tradicional dos gêneros pictóricos, a pintura de paisagem, se não foi o alvo dileto dos investimentos da academia brasileira, está longe de ser um gênero desprezado pela escola artística carioca. Percebemos, por outro lado, que há determinados critérios e um registro de paisagem específico que é preconizado no ensino da instituição. É, pois, em combate a esse modelo – idealizado e clássico – que alguns representantes da intelectualidade carioca se empenharam em criticar o ensino acadêmico entre o final da década de 1870 e ao longo de toda a década de 1880. E na mesma medida que criticavam o registro acadêmico da paisagem,

exaltavam outro modo de olhá-la e representá-la que adentra a AIBA em 1882 na figura de Johann Georg Grimm.

O mestre Grimm

Georg Grimm (1846-1887) foi um artista alemão da região da Bavária que chegou ao Brasil por volta de 1878 (LEVY, 1980, p. 21) e se notabilizou durante a exposição pública realizada em março de 1882 no Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro expondo 128 telas, entre cenas de gênero e muitas paisagens dos diversos países pelos quais passou antes de chegar em terras brasileiras. Após o seu sucesso, foi convidado a ocupar interinamente o cargo de professor de *Pintura de Paisagem, Flores e Animais*, que estava vago desde setembro de 1881, devido ao falecimento de Leôncio da Costa Vieira, o Lente da cadeira.

Infelizmente não sabemos a data exata em que Hipólito Caron começou a frequentar a aula de pintura de paisagem, embora presumamos que tenha sido em algum momento do ano 1880, como sugere uma notícia³⁹ do Jornal *Pharol*. O texto enumera algumas obras de Caron que receberam prêmios no concurso regular das cadeiras que cursava, dentre as quais é mencionado o “quadro de concurso de 1881 da aula de paisagens”. A tela foi premiada com medalha de prata, “tendo sido executado em 5 sessões de uma hora cada uma, quando o autor completava ainda o segundo ano de Academia”.

Conforme a data de início, Caron pode ter tido como professor Leôncio da Costa, que lecionou durante um mês em 1881. É muito provável, porém, que tenha sido aluno de João Zeferino da Costa, que lecionou interinamente durante boa parte do ano de 1881 e no início do ano de 1882⁴⁰.

No que se refere a Grimm, há numerosos testemunhos. O crítico de arte Luís Gonzaga Duque Estrada o caracteriza como um professor com sapatos de andarilho, que pisava forte pelos corredores da Academia e no primeiro dia de aula teria perfilado os estudantes e dito sem titubear: “Quem quer aprende pintar arruma cavalete, vai pra mata” (ESTRADA, 1995, p. 194). França Jr., que estudou paisagem como amador na Academia, narra a mesma cena em uma crônica para o jornal *O Paiz*⁴¹, acrescentando as reações dos estudantes e assinalando aqueles que responderam positivamente à franqueza de Grimm. Os dois cronistas prosseguem seus

³⁹ *Pharol*, n. 42, 17 abr. 1883, p. 1.

⁴⁰ Ver FERNANDES, Cybele. *O Ensino de Pintura e Escultura na Academia Imperial das Belas Artes*. 19&20, Rio de Janeiro, v. II, n. 3, jul. 2007. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/ensino_artistico/aiba_ensino.htm>. Acesso em: 06 nov. 2022.

⁴¹ França Jr. Caron e Vasquez in Ecos Fluminenses, *O Paiz*, 27 abr. 1885, p. 2.

textos narrando episódios que delineiam Grimm como uma pessoa arrojada e franca. Gonzaga Duque fala da disposição aventureira do grupo, disposto a pintar sob o sol forte das tardes cariocas, percorrendo praias e montanhas dos arredores da cidade. Já França Jr. se detém nos momentos de aula ao ar livre, assinalando aqueles em que Grimm interferia na pintura dos estudantes criticando-as com uma objetividade que beirava a rudeza:

Grimm com a célebre bengala em forma de saca-rolha, as suas longas barbas de Huguenote, e um chapéu de feltro que tem corrido Sécca e Meca, olhava para o primeiro quadro, soltava uma gargalhada e dizia:

- Que é que você está pinta aí?

- É um muro, dizia o Vasquez, já meio desequilibrado no banquinho.

- Mura?! Oh! isto é tanto mura como anzol parece com garrafa.

- Mas, seu Grimm, eu vejo assim.

- Qual vê? Você lá sabe vê. Você está burra!

E, empunhando a palheta, manchava facilmente e com uma proficiência admirável o ponto questionado.

Ainda que pese na narrativa do episódio certo tom anedótico, é certo que ela exprime bem a imagem que se fazia de Grimm naquela época e era celebrada pela crítica como se assim se pretendesse contrastar a ousadia do novo professor com o convencionalismo da Academia. Essa contraposição fica evidente na crítica de Angelo Agostini na *Revista Ilustrada*, de 23 de dezembro de 1882⁴², que já mencionamos. Na crônica, Agostini enfatiza a atitude voluntariosa de Grimm ao levar seus alunos para aprender a pintar ao ar livre, assinalando a originalidade do mestre que, segundo o jornalista, tomava a natureza como a “verdadeira academia”.

Em 1884, quando chega a época de renovação do contrato do artista alemão como professor da Academia, ele prefere deixar a instituição. Possivelmente, como argumenta Rafael Cardoso (2008, p. 82), porque desejava tornar-se Lente da cadeira, e o diretor Antônio Nicolau Tolentino resistia em abrir concurso, vislumbrando a preencher a vaga com um dos artistas da casa que então desfrutavam de pensionato no exterior.

Deixando a docência formal, Grimm continuou a ensinar aqueles que se dispuseram a morar em Niterói em uma casa ao lado de sua própria. Seguiram-no Domingo Garcia y Vasquez (1859-1912), Francisco Joaquim Gomes Ribeiro (c.1855-c.1900) e Caron, dividindo a pequena moradia na Rua Taylor. Partilhando tudo, os jovens também se lançariam juntos ao aprendizado da pintura. Persistindo no método do *plein air*, tomariam a paisagem dos lugares em que

⁴² Agostini, assinando como X em *Chronicas fluminenses, Revista Ilustrada*, 23 de dezembro de 1882, ano VII, n. 326, p. 2. Disponível em: <http://dezenovevinte.net/artigos_imprensa/criticas_agostini.htm>. Acesso em: 06 nov. 2022.



Im. 1: Caron. *Praia da Boa Viagem*.

Im. 10: Vasquez. *Vista da praia da Boa Viagem [A pesca]*, 1883

Im. 11: Parreiras. *Vista de praia no litoral em São Domingos*, 1886

Im 12: Castagneto. *Porto do Rio de Janeiro, RJ*, 1884

Im 2: Grimm. *Vista da Ponta de Icaraí*. 1884.

instalavam suas tendas⁴³ – os lugarejos, com sua luz forte e cores vivas, estendidos ante seus olhos e defronte de suas telas e cavaletes.

As pinturas do Grupo Grimm

Ainda no ano de 1884 Grimm e seu grupo participam da Exposição Geral de Belas Artes organizada pela AIBA, que teve início no dia 23 de agosto e seguiu até o dia 30 de novembro. Na ocasião, tanto o mestre como alguns de seus discípulos foram premiados, recebendo Grimm a primeira medalha de ouro, e Caron, assim como Vasquez, a segunda medalha de ouro.

A pintura premiada de Caron é uma marinha retratando a *Praia de Boa Viagem* (Im. 1) em Niterói. Sua composição é bastante singular, pois nela vemos em primeiro plano, no centro, três canoas de pescadores na areia, próximas da água, e seguindo o contorno da praia. Nossos olhos são conduzidos a um outeiro rochoso, cujas reentrâncias e saliências são representadas com minúcia. Uma das pinturas de Garcia y Vasquez (Im. 10) presentes na mesma exposição traz configuração semelhante, embora seja tomada de um ponto de vista mais alto e se prolongue em uma profundidade maior. As duas pinturas podem ser vistas hoje na Galeria de Arte Brasileira do Século XIX do Museu Nacional de Belas Artes, justapostas a uma marinha de Antônio Parreiras (Im. 11) e uma de Castagneto (Im. 12). Os quatro alunos de Grimm reunidos em uma mesma

⁴³ Na seção de sua autobiografia dedicada aos “companheiros de jornada”, como Parreiras chama seus companheiros do Grupo Grimm, o pintor frequentemente alude às tendas brancas que estes armavam em suas excursões para pintar ao ar livre em Niterói. Ver PARREIRAS, Antônio. *História de um pintor contada por ele mesmo: Brasil - França (1881-1936)*. Niterói: Diário Oficial, 1943, pp. 19-56.

parede reverberam o esquema compositivo de uma pintura do mestre, *A Vista da Ponta do Icaraí* (Im. 2), de 1884, hoje pertencente à Coleção Fadel.

Nessas pinturas há invariavelmente uma faixa de areia cuja extremidade direita ou esquerda descreve uma curva, justaposta ou não a algum declive pedregoso. A curva da praia estendendo-se em faixa de areia é organizada de modo que se configura em uma linha diagonal, separando o quadro em duas porções triangulares. Na porção inferior estão os elementos terrenos – rochas, areia, vegetação – e na outra, a porção etérea – o mar e o céu.

Tanto no quadro do mestre quanto no de Caron percebemos um olhar cuidadoso para com as rochas, ainda que essa atenção se exerça mais rigorosamente na pintura de Grimm. Característica essa bastante recorrente na obra paisagística do artista alemão.

Das pinturas realizadas durante o período em que estiveram juntos em Niterói, há ainda outros dois quadros bastante similares, um de Caron e outro de seu professor. Tratam-se de duas pinturas que abordam um rochedo da praia de Boa Viagem, de pontos de vista quase idênticos e composição bastante semelhante.

Enquanto Grimm (Im. 13) o toma a uma distância que permite ver a areia da praia, onde se esforçam dois homens com equipamentos de pesca, seu discípulo (Im. 14) dele se ocupa de modo mais próximo. Prescinde de parte do acidente rochoso, focando-se menos em sua completude horizontal do que em mostrá-lo verticalmente. Ainda que em sua pintura seja possível divisar o topo do rochedo, é na paisagem do mestre alemão que o



Imagem 13: Georg Grimm. Rochedo da Boa Viagem, 1884

Imagem 14: Hipólito Caron. Rochedo da Boa Viagem, 1884

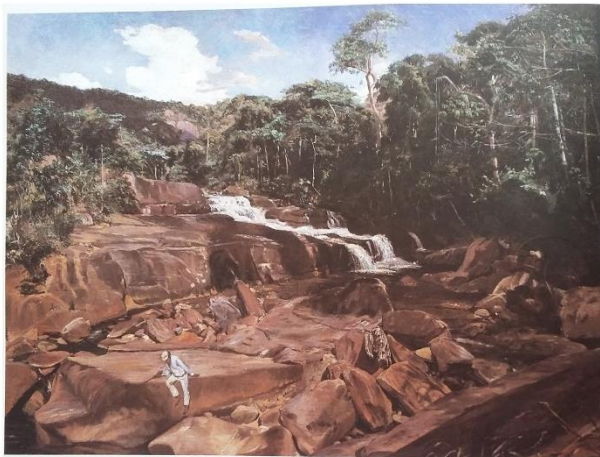


Imagem 15: Grimm. *Trecho de paisagem com cachoeira*. Sem data

acidente geográfico toma uma feição de magnitude, justamente pela presença das pequenas figuras humanas em sua base, que proporcionam uma escala de comparação. Caron não inclui figuras humanas: seu olhar parece se ocupar de modo primaz com essa grande rocha.

Novamente, coincidem nas duas obras o tratamento minucioso do rochedo. Vemos suas quinas afiadas, percebemos algumas reentrâncias (abruptas ou mais arredondadas, conforme a obra), distinguimos fissuras, e até mesmo vislumbramos a espessura da parede formada em torno da fenda que a rocha porta, e que em Caron adquire um posicionamento quase central.

A atenção concedida às rochas é também evidenciada pela composição. Recorrem nas duas obras as fortes diagonais demarcadas pela silhueta do outeiro. Mestre e discípulo representam o grande volume rochoso cindido: não nos é dado apreender a sua totalidade. Posicionado à direita e ocupando mais da metade da tela, o monte confina com o mar e a areia em Grimm e apenas com a água em Caron. Com um olhar próximo e atento para a paisagem, Grimm e Caron fazem quadros a partir de recortes da natureza que tradicionalmente seriam assuntos apenas de estudos preparatórios.

Valéria Salgueiro (2000, p. 31) localiza esse modo de composição em um momento posterior à paisagem romântica, identificando-o com o realismo de Courbet (1819-1877), bem como com a pintura dos paisagistas de Barbizon:

[O] foco em recortes mais limitados da paisagem, que permitissem uma experiência de contato e visualização mais próxima e intensa do objeto, ia assumindo mais e mais a preferência dos paisagistas de vanguarda, como trechos do interior de florestas, fechados e sem evidenciar a recessão do espaço e do horizonte, concentrando-se a atenção em formas e cores, e como se apresentavam à vista sob certa luz.

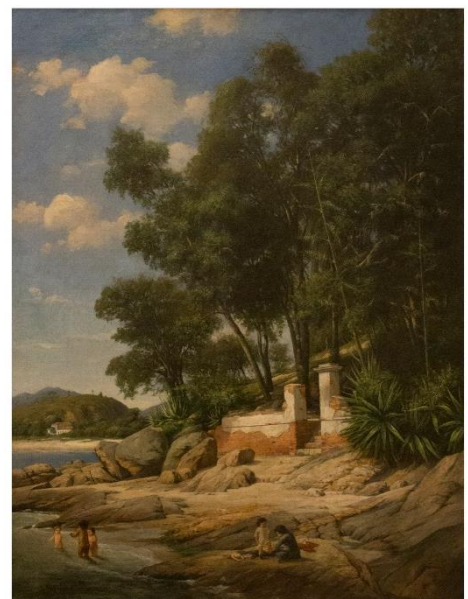


Imagem 16: Grimm. *Vista da ponta do Cavalão em Icarai*, 1884.

Embora também tenham produzido vistas amplas e distanciadas, os artistas do Grupo Grimm realizaram várias pinturas abordando porções exíguas e próximas da natureza. É interessante notar que, mesmo em algumas pinturas de composições mais distanciadas, Grimm insiste em retratar com minúcia os rochedos, como em *Trecho de paisagem com cachoeira* (Im. 15), a *Vista da Ponta de Icaraí* (Im. 2), já citada, e mesmo a *Vista da ponta do Cavalão em Icaraí* (Im 16), com que foi laureado com a primeira medalha de ouro na EGBA de 1884. Caron, embora também seja bastante minucioso na figuração das rochas em *Praia da Boa Viagem* (Im 1), *Trecho de litoral em São Domingos* (Im. 17) e *Trecho de paisagem rural* (Im. 18), tende a suavizar a descrição, equilibrando a atenção no conjunto da pintura.



Imagem 17: Hipólito Caron. *Trecho de litoral em São Domingos*, 1883.

Imagem 18: Hipólito Caron. *Trecho de paisagem rural*,

Paisagem brasileira

Para além da minúcia e fidedignidade com que Grimm e seus discípulos retratavam os elementos da paisagem, o tratamento da luz e o colorido de seus quadros era, possivelmente, o que mais agradava boa parcela dos críticos. Para os comentadores dos periódicos cariocas, são as cores e a luz fidedigna que bem caracterizariam a paisagem brasileira, preferência que podemos compreender se nos lembrarmos que tanto paisagistas ligados à Academia, tais como Nicolas Taunay e Agostinho da Mota, quanto artistas itinerantes, como Abraham Louis Buvelot, representaram paisagens do Brasil com fidedignidade de topografia e de vegetação, mas imprimindo luz e cores que se distanciavam das características tropicais. A pintura ao ar livre seria, na compreensão desses críticos, a melhor maneira de alcançar a correspondência de cor e luz nacionais, e Grimm, aquele que teria chegado à fidedignidade dessa representação.

De fato, ao olharmos pinturas de Grimm, como *Cascatinha de Teresópolis* (Im. 19) ou *Vista da ponta do Cavalão em Icaraí* (Im. 16), percebemos a diferença no emprego da cor: a opção por dias claros e ensolarados, o uso da cor local e a ênfase na luz forte que se percebe pelos contrastes contundentes de claro e escuro. Isso é sugerido pelos diferentes matizes da vegetação na primeira pintura, com tons bastante claros e amarelos para as folhas iluminadas e verdes bem escuros para as porções fora do alcance do sol, e pode ser percebido também pelo tratamento da cor nas rochas de forte contraste entre as superfícies lisas e mais claras e as reentrâncias entre os blocos, bastante escuras. A mesma dinâmica de forte contraste entre luz e sombra por meio do colorido acontece em *Vista da ponta do Cavalão em Icaraí*, sendo que o efeito luminoso de forte incidência solar é evidenciado especialmente pelo muro que separa a praia do arvoredo.

Para Rafael Cardoso (2008, p. 83), a contribuição de Grimm para a pintura de paisagem brasileira residiria na singularidade de seu olhar:

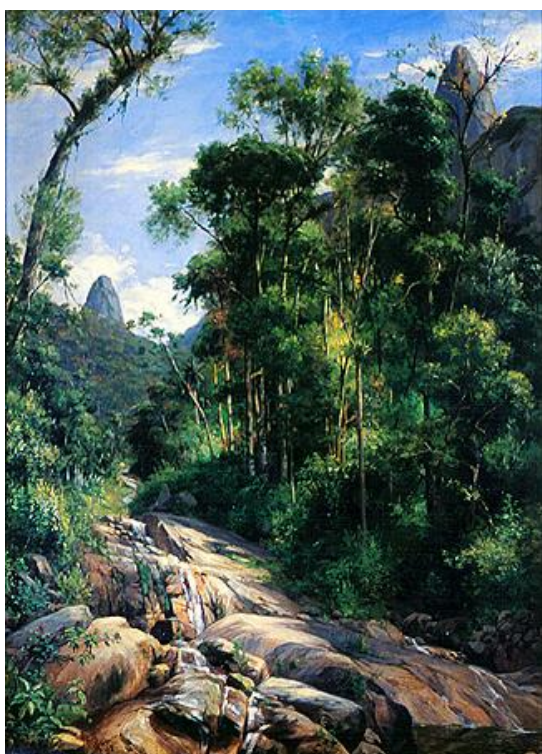


Imagem 19: Georg Grimm. *Cascatinha de Teresópolis*, 1885.

Mais do que métodos supostamente revolucionários frequentemente destacados como contribuição de Grimm, ele evidencia um olhar plácido e familiar para a paisagem brasileira, e nisto sim reside uma grande novidade. Desde o final do século XVIII, a paisagem brasileira vinha sendo representada, ora de modo altamente preciso e analítico, ora de modo romantizado e exótico. Enquanto pintores ligados a expedições científicas dedicavam-se ao escrutínio de formas botânicas e vistas topográficas, outros viajantes não economizavam nas tintas cor-de-rosa e nos efeitos de luz penetrando em grutas e florestas escuras para ressaltar o caráter estranho e sublime da natureza dos trópicos. Em alguns casos extraordinários - Debret, Rugendas, Righini, Vinet, entre outros - às vezes conseguiam fazer ambas as coisas ao mesmo tempo. Antes de Grimm, porém, quase ninguém havia realizado a proeza maior com relação à paisagem brasileira: a de torná-la corriqueira.

É esse registro realista da paisagem, despido da atmosfera ideal dos ocasos italianos, que tanto agrada a uma parcela da crítica carioca composta por homens de letras atentos ao que estava sendo feito na Europa e ansiosos por fundar uma arte nacional consonante com a modernidade preconizada pelos críticos de além-mar. Aos olhos deles, seriam esses trechos de paisagem, porções de verdura, pedras e mar, retratadas sob o forte sol dos trópicos, refulgentes em cor –

e reconhecíveis a todos que se propusessem a dar uma volta pelas praias e serras do entorno carioca – que prestariam testemunho de uma arte genuinamente brasileira.

A ligação, cara aos intelectuais brasileiros, entre pintura de paisagem e identidade nacional estava estabelecida na Europa desde o início do século XIX. Esse vínculo se firma na esteira da sensibilidade romântica, que é intensificada no contexto de retomada de territórios na Europa após as guerras napoleônicas e o processo de emancipação política de territórios americanos que até então haviam sido colônias de países europeus. Pensadores românticos como Friedrich W. J. von Schelling (1775-1854) “entendiam a arte como uma forma privilegiada de representar a essência da nova filosofia, que se inscrevia na noção de natureza” (SCHWARCZ, 2008, p.127). Os românticos relacionariam os conceitos de *natureza*, *essência* e *nação*, de tal maneira que a essência da *nação* seria compartilhada com a essência da *natureza* e com a essência do *povo*. Assim, o povo que habita um território constituiria uma nação e a paisagem seria a imagem do território que, por sua vez, constituiria a nação. Por consequência, poderíamos dizer que a paisagem seria a imagem da nação.

No que se refere ao contexto brasileiro, era importante para os críticos que preconizavam a relação entre pintura de paisagem e identidade nacional que os artistas a alçarem a imagem da natureza a símbolo nacional fossem, de fato, brasileiros. Sendo Grimm estrangeiro, os olhos dos críticos recaíam então sobre seus discípulos – os sete grimms⁴⁴, como os nomeou Gonzaga Duque (1995, p. 195). Dentre eles, Hipólito Caron, o jovem e promissor paisagista, cuja produção despertava as atenções de muitos dos que ansiavam ver florescer a arte brasileira vestida em suas próprias cores. As expectativas dos críticos se justificam quando examinamos as paisagens de Caron pintadas nesse período. Destacamos duas: um canto de praia e uma paisagem rural, ambas datando de 1884. Na primeira, denominada *Vista da entrada da Baía do Rio de Janeiro* (Im. 20), chama a atenção a luminosidade obtida por meio do contraste de ocres e azuis brilhantes equilibrados com porções de castanho. A composição se estrutura em linhas diagonais alternadas, com uma primeira diagonal delineando o contorno da praia junto ao mar e outra que cruzaria virtualmente com a primeira em algum ponto à direita, mas diverge à esquerda descrevendo a base do outeiro, que se projeta em direção ao mar, em contato com a água. Os tons castanhos e avermelhados desse promontório rochoso sombreiam a água com seu reflexo e são reverberados no colorido das três canoas postas na margem da praia. O reflexo da

⁴⁴ Gonzaga Duque não explicita quais sejam os sete discípulos. Além de Caron, são comumente citados como membros do grupo os pintores Thomas Driendl (1849-1916), Francisco Joaquim Gomes Ribeiro (c.1855-c.1900), Domingo García y Vasquez (1859-1912), Joaquim José da França Júnior (1838-1890), e os mais célebres, Giovanni Battista Felice Castagneto (1874-1900) e Antônio Diogo da Silva Parreiras (1860-1938).

elevação forma quase uma silhueta que destaca o brilho da água, representado por tons de azul mais claros na porção à esquerda e detalhes em branco que rebatem a luz, como as velas de duas embarcações junto ao horizonte e as nuvens delgadas, próximas a elas. Entre céu e mar, no último plano, a silhueta do Pão de Açúcar em tons azulados reforça o efeito de claridade. É uma pintura bastante equilibrada em seu colorido, na qual vemos aliadas a representação das cores, luz e topografia características de uma localidade fluminense.



Em *Cena rural* (Im. 21) a luz é bem distribuída, ainda que menos brilhante que o canto de praia de que nos ocupamos anteriormente. Ela é percebida não apenas pelo céu amplo e azul ou pelas áreas mais claras de ocre na estrada representando a incidência do sol, mas também pela distribuição das cores na folhagem que sobeja na porção esquerda do quadro. É a variação de



Imagem 20: Caron. *Vista da entrada da Baía do Rio de Janeiro, tomada da Praia de Flechas*. 1884

Imagem 21: Caron. *Cena rural*, 1884.

tons de verde e ocre que confere o claro-escuro contrastante em um arranjo que favorece as zonas claras – estas, variadas e abundantes –, reforçando a sensação de luminosidade na paisagem. O caráter realista dessa paisagem e sua fidedignidade com as características tidas como brasileiras à época se mostram, então, na representação das cores e luzes e na minúcia da vegetação. A familiaridade dessa paisagem é realçada pela figura humana que descansa à sombra das árvores junto dos animais que puxam o carro de bois do qual ela seria a condutora. Essa pintura foi apresentada por Caron na Exposição Geral de Belas Artes de 1884, tendo sido comentada pelo articulista identificado pela sigla L.S., na *Gazeta de Notícias*, em 29 de setembro daquele mesmo ano:

(...) Depois de organizado o catálogo, ainda o Sr. Caron levou à academia um quadrinho, que por isso não está numerado; mas esse quadrinho representa um progresso sobre os outros, como os outros representam algum progresso sobre os do ano passado.

N'este trabalho, a paisagem, que é excelente, é animada por alguns bois, muito fielmente pintados, fazendo um quadro seductor e verdadeiramente nosso. A estrada estende-se a perder de vista, e á frente o carreiro está ao pé do fogo preparando a refeição. Os animaes repousam e respiram da longa caminhada ao sol. (L. S. in Gazeta de Notícias, n. 273, 29/9/1884)

O olhar impuro

A verossimilhança estimada nos quadros de Caron, Grimm e seus companheiros era não raramente atribuída pela crítica a um *saber ver* aprendido graças às lições da própria natureza e mediante a desconsideração de outros modelos. Como se fosse necessário esquecê-los para recuperar um estado de pureza diante do motivo natural e, assim, ser capaz de acatar seu ensinamento sobre o modo de vê-lo e representá-lo. Na crítica de arte europeia essa noção não está distante da ideia de *olho inocente*, cunhada por John Ruskin (1819-1900) em 1856, em *The elements of drawing*. Como explica Gombrich (2007, p. 250-251), Ruskin entendia que o nosso conhecimento do mundo visível estaria na raiz de todas as dificuldades da arte, de maneira que, se fosse possível aos artistas esquecerem de tudo o que sabiam sobre ele, o problema da pintura tornar-se-ia simples, pois veriam o mundo como uma confusão de manchas de cor e a transposição para a tela se faria mediante a reprodução exata do que observassem.

Elogiado reiteradamente pela fidelidade à luz e cores da natureza fluminense, Caron as dispunha, contudo, em configurações nas quais é possível distinguir esquemas compositivos. Na *Vista da entrada da Baía do Rio de Janeiro* (Im. 20), por exemplo, reconhecemos as diagonais estruturantes dos cantos de praia pintados pelos integrantes do Grupo Grimm, assim como em outras obras distinguimos elementos que aludem a outros modelos de paisagem. Ainda que pintasse do natural e procurasse na natureza o modelo das suas paisagens, a maneira de construir a figuração se reporta a outras pinturas. Esse é um importante aspecto da pintura de paisagem de Caron e de sua época, que Gombrich (2007, p. 246-278) caracteriza como um paradoxo: os artistas se voltam cada vez mais para a natureza, mas se utilizam de outras imagens para alcançarem a representação daquilo que estavam observando, mesmo que estivessem sinceramente procurando copiar o que viam.

Entre a observação do motivo, a busca de cores na paleta e a aplicação da tinta na tela, tem lugar a transformação, em que o motivo se faz imagem aos olhos do artista. Da mensagem da luz ao código das tintas, ocorre uma transposição que não está dada, mas que se realiza a partir do vocabulário do próprio meio. No caso de Caron, o meio da pintura. Desse modo, para realizar uma pintura fidedigna, seria necessário encontrar o efeito pictórico que melhor correspondesse às características do motivo. Os efeitos poderiam ser descobertos na prática da

pintura, mas muitos deles eram legados e apreendidos por meio da observação e cópia de outros quadros. A realização de uma representação é duplamente tributária de outras representações. Em primeiro lugar, porque é da tradição que o artista comprometido com a mimesis retira os elementos que compõem o seu vocabulário (os efeitos pictóricos e as maneiras de empregar traços e manchas); e em segundo, porque os quadros vistos lhe fornecem a moldura por meio da qual ele ordena o território observado para transformá-la em imagem, representação. “Chegamos ao resultado paradoxal”, diz Gombrich (2007, p. 265), “de que só um quadro pintado pode registrar um quadro visto na Natureza”.

Se o olhar do artista sobre o território é mediado pelas imagens dos quadros vistos, poderíamos, talvez, concebê-las como *camadas* que intermediam os olhos e o motivo a ser representado. As representações vistas se constituiriam, desse modo, nas camadas do olhar de Caron, autorizando-nos a entender que, ainda que o artista estivesse priorizando o contato direto com a natureza, tal relação não ocorria sem intermediários. O olhar do artista é sempre impuro, posto que não desprovido de referenciais.

PINTAR A NATUREZA FRANCESA E PINTAR COM OS MESTRES

Os estudos da psicologia da percepção nos asseguram hoje do caráter medial das imagens não apenas para a criação mimética de outras representações, como também para a sua simples percepção. Ao final do capítulo um, refletimos sobre a verossimilhança das representações de paisagem de Caron, utilizando-nos da análise de Gombrich (2007, p. 246-278), segundo a qual, ao recorrerem cada vez mais à natureza, os artistas oitocentistas não deixariam de buscar em outras imagens a maneira de organizá-la e apreendê-la para, dessa forma, criar suas próprias representações.

Embora essa fosse a prática dos artistas, ascendia nos textos da crítica a concepção de que o paisagista deveria se desembaraçar de todos os modelos e copiar a natureza, deixando-se ensinar por ela e a interpretando segundo o seu sentimento e temperamento. A questão nacional preconizada por vários críticos brasileiros não prescindiria da observação próxima e verossimilhante para a representação das paisagens do país. Se a principal mestra, de acordo com essa noção, era a natureza, que motivos os paisagistas brasileiros teriam para irem buscar aperfeiçoamento na Europa, cuja fisionomia paisagística era tão diferente da nossa? Ainda mais se tivermos em vista que Caron ia ao encontro dessas ideias, e, ao que parece, as subscrevia?

Examinando as crônicas de jornais que mencionam Hipólito Caron e Domingo Garcia y Vasquez durante a estadia de pouco mais de três anos dos artistas na França, percebemos os críticos divididos entre o elogio ao esforço de complementação da formação no exterior e a censura ao exercício paisagístico que poderia não contribuir para melhor pintar as características brasileiras. Essa ambivalência se evidencia em uma crítica de Arthur Azevedo, publicada em 20 de abril de 1886 na seção *De palanque* do jornal *Diário de Notícias*, a respeito de 14 pinturas de Vasquez e 12 de Caron remetidas da França e que se encontravam expostas na Galeria de Wilde⁴⁵:

(...) A muita gente parecerá que esses dois talentosos rapazes⁴⁶ perderam aquele vigor de colorido que caracterizava os seus apreciáveis trabalhos, e de tanta maneira os recomendou à magnificência de poderosos amigos. Mas lembrem-se senhores, de que aqueles pincéis brasileiros reproduzem neste momento uma natureza muito diversa da

⁴⁵ Laurent De Wilde tinha uma loja de artigos artísticos e molduras em cujo sótão ele disponibilizou um salão onde ocorriam mostras de diversos artistas, principalmente dos membros do Grupo Grimm. Durante a estada de Caron na França, seus quadros eram remetidos para o Rio de Janeiro e expostos na Casa de Wilde, ou Galeria de Wilde, como também era conhecido o estabelecimento.

⁴⁶ Os “dois rapazes”, ou “os dois artistas”, como frequentemente aparece nas apreciações dos críticos brasileiros, são Domingo Garcia y Vasquez, e, claro, Hipólito Caron. Desde o estudo com Grimm, eles são constantemente aproximados, sendo que alguns aludiam, à época dos primeiros estudos, a certa dificuldade em distinguir as pinturas dos dois. Seguem pintando juntos na França, onde foram incluídos na escola do mesmo professor, o *nivernais* Hector Hanoteau.

nossa. Aquele céu de chumbo, que parece cair pesadamente sobre o verde desmaiado daqueles castanheiros, é, sem tirar nem pôr, o céu do outono em França. Aquele sol que não brilha, que não embebe lâminas de fogo na ramaria dos arvoredos, mas apenas ilumina docemente a paisagem com projeções de luz elétrica, é o sol benigno da capital do mundo.

Os dois artistas são até dignos de louvor pela brevidade com que se apoderaram de tão estranhos modelos, se afizeram a um colorido que não conheciam. Em tão poucos meses não podiam fazer mais. (Diário de Notícias, nº317, *De palanque*, 20/04/1886, p.1)

Uma crítica não assinada publicada na *Revista Ilustrada*, em 1889, quando Caron e Vasquez já estavam de volta ao Brasil, explicita o receio de que os paisagistas brasileiros que vão se perfeiçãoar no exterior não sejam capazes, ao voltarem, de pintar a natureza brasileira da mesma forma como faziam antes da estadia na Europa:

As paisagens expostas pelos artistas denotam, é certo, boa maneira de manejar o pincel e muito conhecimento de perspectiva; mas nós temos bem presente na memória o pouco sucesso que fez um talentoso pintor - o falecido Firmino Monteiro - quando, depois de estar em Paris, teve de pintar paisagem brasileira. (*Revista Ilustrada*, n. 559, 7/8/1889).

No que se refere à predileção de alguns críticos pela formação italiana em detrimento da francesa, Camila Dazzi (2006, n.p) elenca diversas ocorrências de manifestações discorrendo sobre as motivações dos periodistas e críticos ao escrevê-las. Dentre os numerosos exemplos, destacamos o elogio de Gonzaga Duque à escolha de Parreiras, que em 1888 se preparava para passar uma temporada na Itália:

Parte amanhã para a Itália o nosso jovem e distinto patricio, Antônio Parreiras [...]. É digna de louvor a escolha que fez da Itália como sede de seus estudos [...] O estudo de paisagem em França, onde encontram-se mestres de uma reputação universal, como Hanoteau, Guillemet, Bernier, Harpignies e Zuber, tem um pequeno inconveniente para os artistas brasileiros, sempre dispostos a imitação servil do que aprendem no estrangeiro.

Sob esse ponto de vista a Itália apresenta grandes vantagens, e entre muitas acha-se a de uma certa semelhança com o nosso país, mormente pela persistência do tom e a imutabilidade da luz. Aqui, como no sul da Itália, pode um paisagista voltar duas ou três vezes a um mesmo ponto de estudo que, empregando uma frase de Taine, encontrará o tom posto há um mês sobre a palheta. [...] ora, habituando-se o pintor a estudar ao ar livre a isolada natureza italiana, com a maior destreza e facilidade produzirá a nossa paisagem.

[...] Comprehendemos ainda que um paisagista do valor de Hanoteau reproduza maravilhosamente na tela os pallidos céus do norte da França, os campos seára, os carvalhos, os pinheiros, as pequeninas villages alegremente edificadas perto das montanhas, onde erram as nevoas da manhã; mas custa crer que esse mesmo artista consiga, da primeira vez, pintar e comprehender uma região estranha e em tudo differente da que elle estudou conscienciosa e pacientemente.

No meu modo de ver, para quem dispõe de poucos anos de aprendizagem, a Itália é o único país em que um paisagista brasileiro pode se aperfeiçãoar. (*Gazeta de notícias*, nº 58, 27/02/1888, p. 2)

Segundo Dazzi (2006, n.p.), é bastante provável que essa asserção tenha sido motivada pelo desagrado do crítico em relação às paisagens enviadas por Caron e Vasquez quando estes estavam na França estudando com Hector Hanoteau. A hipótese da pesquisadora se mostra

bastante plausível se nos atentamos ao destaque conferido à pintura do paisagista francês na argumentação do crítico para justificar que, por mais que ele fosse um exímio paisagista em sua própria terra, dificilmente pintaria facilmente a natureza de um país muito diferente do seu. Seu raciocínio pretende sugerir, segundo inferimos, que o mesmo ocorreria no sentido inverso, com os pintores brasileiros. Ao estudarem conscienciosamente uma natureza temperada, muito diferente da tropical, teriam dificuldade em retratar a natureza brasileira.

Ao contrário de Gonzaga Duque, Artur Azevedo, que era crítico do jornal *Diário de Notícias* e assinava com a alcunha *Eloy, o Herói*, aprovou a escolha de Caron pelos franceses. Ao noticiar o retorno do artista da França, em novembro de 1888, afirma que os franceses “são os maiores paisagistas do mundo”⁴⁷.

Apoiando-nos nesses poucos exemplos que compilamos, embora haja outros, poderíamos nos perguntar: se a crítica especializada dos periodistas valorizava tanto a maneira de pintar naturalista, colorida e brilhante de alguns dos paisagistas brasileiros, por que recomendava o estudo da pintura no exterior?

Antônio Parreiras, que foi colega de Caron, versa sobre essa questão em sua autobiografia. No capítulo intitulado “Ilusão desfeita”, o pintor narra como o deslumbramento que antecedia a sua viagem resultou em desilusão quando o paisagista então se instalou nas terras de além-mar:

(...) se ficasse no Brasil, mesmo que me fosse possível produzir “obras primas”, estas nunca seriam assim julgadas por lhes faltar as lições dos mestres estrangeiros...
Só é bom o que vem de fora. Só é bom o rapé viajado... E eu fiz bem em viajar.
Na Itália, na Espanha, na França, o que vi não impôs radicais modificações no meu modo de pintar.
Os gigantes que do Brasil me diziam existir, vendo-os de perto muito diminuíram de grandeza...
Essas telas de Harpignies, de Corot, de Courbet na realidade possuem mais fama do que valor. Poucos Pedro Américo e Vitor Meireles encontrei na Europa...

Parreiras deixa claro, contudo, que à sua expectativa pessoal estava acrescida determinada pressão social – talvez da crítica, quiçá dos amadores de belas-artes que compravam as telas dos artistas brasileiros. Esse constrangimento, digamos assim, impingia a obrigatoriedade de uma formação complementar em pintura na Europa.

Seja qual fosse a motivação de Caron, sabemos que ele e Garcia y Vasquez deixaram o país como passageiros do Vapor francês *Ville de Bahia* que partia com direção ao Havre em 28 de abril de 1885, pois seus nomes são mencionados na seção “movimento do porto” da *Gazeta de Notícias* e do jornal *O Paiz*, sinalizando essa data. Pelos jornais nos é dado a saber também

⁴⁷ *Diário de Notícias*, De Palanque, n. 1265, 29 nov. 1888.

que a sugestão de ir à França estudar com o paisagista Hector Hanoteau partiu do jornalista Ferreira de Araújo⁴⁸ e, ainda, que a estadia de Caron e Vasquez foi financiada por “vários cavalheiros que apreciavam sua arte”, dentre eles, o imperador Pedro II⁴⁹.

No país de Hanoteau

As informações sobre os primeiros meses de Caron e seu companheiro Vasquez na França nos são dadas por algumas notícias dos jornais fluminenses. Cinco meses após a partida dos jovens paisagistas, o jornal *O Paiz* noticia que eles estão instalados "com os seus cavaletes de campo e todo o material artístico" em Cercy-la-Tour (fig. 4), “onde se aperfeiçoam com o celebre Hanotteau”⁵⁰.

Embora Hanoteau tradicionalmente passasse o primeiro semestre de cada ano em Paris, o ano de 1885 foi diferente. O jornal *Le Moniteur des Arts*⁵¹ em 22 de janeiro de 1886 informa que no ano anterior o mestre francês havia passado todo o verão em Nièvre. É possível que mesmo na primavera, Hanoteau não estivesse em condições de receber os artistas brasileiros recém-chegados, tendo em vista que em 28 de abril o *Journal des Arts*⁵² relata que por motivo de saúde ele não pôde presidir o jantar do *Aiguillon*, grupo de artistas originários de Nièvre e atuantes em Paris.

Sabemos, contudo, que Caron e Vasquez se matricularam na *École Nationale des Arts Décoratif* (ENAD) em junho de 1885, segundo consta no livro de matrículas da instituição (fig. 5), que também registra o nome do artista brasileiro Manoel Lopes Rodrigues. Entre maio e setembro daquele ano, provavelmente, Caron também encontrou o pintor Rodolfo Amoedo, que realizou seu retrato (im. 22). Amoedo residia na capital francesa desde 1879, onde estudou com Alexandre Cabanel (1823-1889) e Pierre Puvis de Chavannes (1824-1898). É possível, ainda, que na ausência de Hanoteau, Caron e Vasquez tenham recebido orientações do também paisagista Henri-Joseph Harpignies, que era do círculo de amigos do artista *nivernais* e também dispunha de um atelier em Paris.

⁴⁸ *Pharol*, n. 136, anno 26, 21 mai. 1892, p. 2.

⁴⁹ *Pharol*, n. 87, anno 19, 18 abr. 1885, p. 1; *O Mequetrefe*, n. 373, 30 abr. 1885.

⁵⁰ *O Paiz*, n. 251, anno 2, 10 set. 1885, p. 2.

⁵¹ *Le Moniteur des Arts*, seção Nos informations, 22 jan. 1886. Consulta intramuros. Acervo : Bibliothèque Nationale de France.

⁵² *Journal des Arts*, n. 30, 7e annee, 28 abr. 1885, p. 3. Consulta em microfilme, Acervo: Bibliothèque Nationale de France.

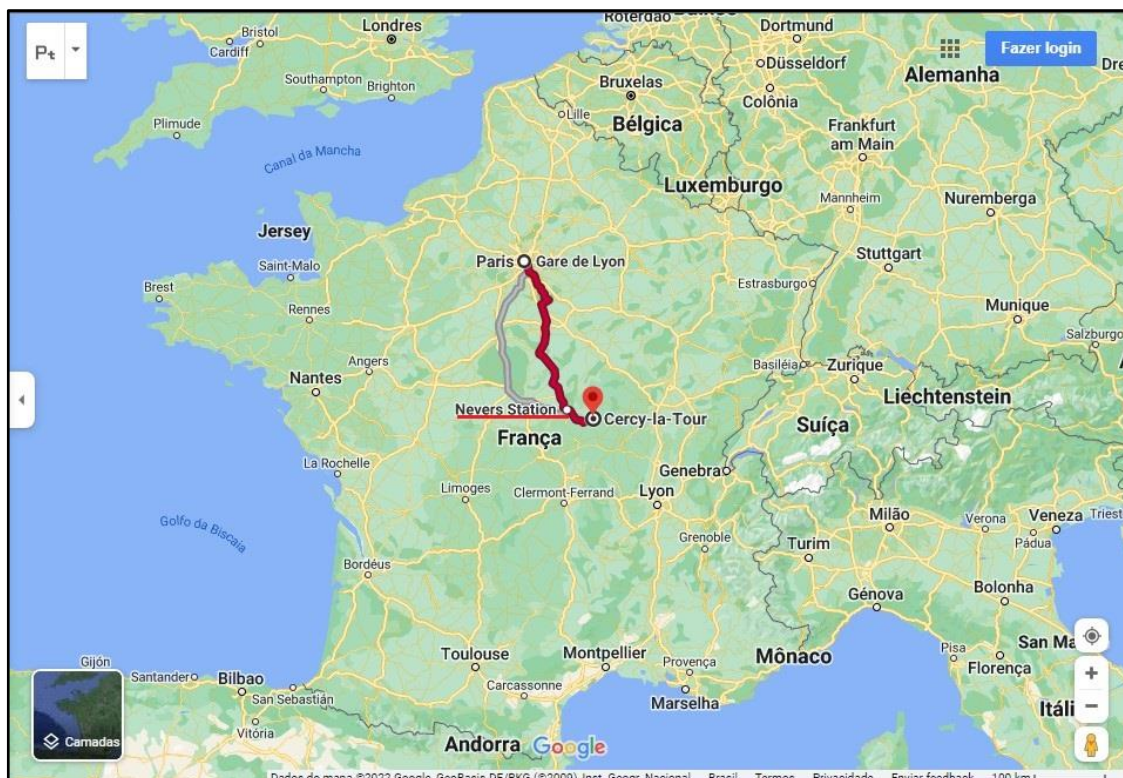


Figura 4: Mapa da França com distâncias entre Cercy-la-Tour, Nevers e Paris. Cercy-la-Tour está a cerca de 45 km de Nevers, capital do departamento de Nièvre, e 284 km de Paris. Disponível em: <<https://www.google.com.br/maps>>. Acesso em: 6 nov. 2022.

154	Villeneuve	Supplé	St. Paul	Paris	27.10	1865	1
155	Caron	Supplé	St. Paul	Paris	24.10	1861	1
156	Lepeche-Hudrigues	Supplé	St. Paul	Paris	21.10	1860	1
157	Garcia-y-Vasquez	Supplé	St. Paul	Paris	1861	1861	1
128	Alvarino	Supplé	St. Paul	Paris	15.10	1860	1
158	David	Supplé	St. Paul	Paris	1861	1861	1
160	Bertrand	Supplé	St. Paul	Paris	20.10	1860	1
161	Socaille	Supplé	St. Paul	Paris	18.10	1870	1
162	Chiffes	Supplé	St. Paul	Paris	26.10	1871	1
163	Morisson	Supplé	St. Paul	Paris	1870	1870	1

Figura 5: Detalhe do caderno de matrícula da ENAD. Janv. 1883-déc. 1886. Fundo AJ/53/175, Archives Nationales, Saint-Denis, França.

Em fevereiro de 1886 o jornal juiz-forano *Pharol* publicou trechos de uma carta enviada por Caron a seu amigo, o poeta e jornalista Silva Tavares. Falando de Paris, Caron alude ao tempo que passou no campo com Hanoteau, afirmando terem se tratado de cinco meses, durante os quais realizou 20 estudos:

Enviei para o Rio 12 trabalhos originaes meus, sendo 4 quadros e 8 estudos, ficando aqui commigo mais 8 *pochades*, das quaes tenciono fazer quadros. Enfim, fiz 20 estudos em 5 mezes que estive no campo.

Infelizmente, não posso concorrer ainda este anno ao *Salon*, porque as difficuldades que encontrei a principio com a mudança de côres e de vegetação tiraram-me o tempo de fazer o quadro, para o qual são bem precisos 4 mezes de trabalho.

Não sei que juízo farão dos meus trabalhos no Rio de Janeiro, mas o que é certo é que eu era considerado o melhor alumno de mr. Hanoteau, o qual me encarregou de dar-lhe notícias das exposições de pintura aqui de Paris, visto que elle acha-se um pouco adoentado e não pode vir a Paris. (*Pharol*, n. 48, ano 20, 28/2/86, p. 2).



Imagem 22: Rodolfo Amoedo. *Hipólito Caron*. 1887.

O período de permanência nos domínios de Hanoteau junto ao município de Cercy-la-Tour, no departamento de Nièvre, coincide com a época do ano em que o mestre francês normalmente permanecia no campo para realizar os quadros a serem expostos no *Salon des artistes français*, que, por sua vez, costumava abrir no mês de junho de cada ano. Chama atenção, contudo, que ele tenha se matriculado na ENAD pouco antes de partir para a província, perdendo, muito provavelmente, metade do ano letivo⁵³. Seu relato também permite entrever sua frustração com o tempo gasto na adaptação às características da natureza temperada europeia, algo que lhe impediu de preparar um quadro para o *Salon*. Como é facilmente verificável ao se consultar os *livrets*⁵⁴ dos *salons* ocorridos nos anos de permanência do jovem paisagista brasileiro, Caron não conseguiu expor nenhuma obra no célebre evento parisiense.

Após retornar a Paris, em 1886, além de visitar exposições, Caron frequentava as aulas da ENAD. Em seu relato a Silva Tavares, ele diz ter sido premiado em dois concursos no mês

⁵³ Os cadernos que registram os concursos mensais de cada disciplina poderiam nos sugerir a organização do ano escolar da instituição, que era estruturada por trimestres. A julgar pela notação dos meses no topo da página desses registros (vide figura 6), é possível que o ano escolar começasse em outubro e finalizasse no mês de junho do ano seguinte.

⁵⁴ Consultamos os livretos da Société des Artistes Français pour L'exposition des Beaux-Arts de 1886, 1887 e 1888, em que costam os nomes de todos os artistas – franceses e estrangeiros – que expuseram nesses eventos. Agradecemos a Christophe Longbois-Canil por nos ter enviado os exemplares digitalizados.

em que escrevia: “Aqui em Paris, na *École des Arts Decoratifs*, obtive uma victoriasinha nos 2 concursos deste mez; n'um, fui collocado em 2o. lugar, d'entre 50 alumnos, e n'outro obtive a victoria. O meu trabalho desse concurso está exposto na mesma escola”. Menos de dois meses depois, no dia 18 de abril de 1886, o mesmo jornal juiz-forano apresenta notícias de novas conquistas do artista:

1885. Dessin Figure 1^{re} Division, 1886.

Concours Mensuels.

Elèves Classes	27	28	29	30	31	1o	2o	3o	15	Total	Classement	Résultat
	Oct	Nov	Déc	Jan	Fév	Mars	Avril	Mai	Jun	des		
1885	1875	1874	1876	1876	1876	1884	1886	1886	1886	1886	points	
Seroux Auguste	15											Passé à l'Exam.
Guilberts Louis	15	12	12		15							
Delattre Georges	15											Passé à l'Exam.

[...] Hyppolito Caron, discipulo de Grimm, tem frequentado, com a maior assiduidade e aproveitamento, na mesma cidade, a Escola Nacional das Artes Decorativas e na aula de desenho tem obtido verdadeiros triumphos. No concurso de ornamentação obteve o primeiro lugar; no de figura tendo feito dous trabalhos, um de manhã e outro à noite, teve a fortuna de os ver collocados ambos em primeiro lugar. Os concorrentes eram 70. (*Pharol*, n. 87, anno 20, 18/4/1886, p. 1)

Maudin	Robert			8	11		8					
Dejardin	Alexandre			6	9	11	12	12	15			
Sornu	Léon			5	14	10		13	10	15		
Garbou	Samis	8	7	5								
Meyer	Henri			4								
Daubant	Maurice			4		11						
Louis	Gaston	8	7	5	5		14	10				
Fraisse	François				14							
Bor	Louis								13	15		
Guiniver	Georges				12	11						
Jourca	Adolphe				12	12	14		11	15		
Samence	Jules				9	12						
Chaffard	Charles				8							
Jouffroy	Léon				5							12
Ronco	Jacques				5	11	6	6	8			
Baugenis	Léon				5	11		14	10	7		
Garcia y Vasquez								13	15			
Romanoff	Étienne							12	15	14	15	
Delacourcolle	Maurice							9	10	15		

Figura 6: Caderno *Dessin de figure, 1ère division*, cabeçalho da primeira página acompanhado dos primeiros alunos mencionados e parte da quinta página, onde encontramos o nome de Garcia y Vasquez.

Dentre os cadernos conservados no fundo de arquivos da *École Nationale Supérieure des Arts Décoratifs*⁵⁵, sub-série AJ-53, nos *Archives Nationales*, em Saint Denis, não está presente aquele dedicado ao *Dessin d'ornement, 1ère division* do ano letivo 1885-1886, de modo que não pudemos verificar se consta alguma menção ao prêmio recebido por Caron nessa disciplina. Contudo, ao que se refere ao desenho de figura, o caderno (fig. 6) correspondente ao registro dos laureados no mesmo período está disponível (*cote* AJ/53/222) e o nome de Caron não é mencionado, mas sim o de

Garcia y Vasquez que, embora inscrito, não obtém “pontos” suficientes para ser premiado. Notemos que nos campos “classement” e “resultat” nada é registrado, o que é curioso, tendo

⁵⁵ O inventário da subsérie pode ser consultado no site dos *Archives Nationales* através do link: <https://www.siv.archives-nationales.culture.gouv.fr/siv/rechercheconsultation/consultation/pog/consultationPogN3.action?nopId=c614xe0cgxk--5iz2d0pud0x1&pogId=FRAN_POG_04&search=%C3%A9cole%20des%20arts%20decoratifs>. Acesso em: 06 nov. 2022.

em vista que os concursos também tinham a finalidade de conceder a progressão para outra divisão da disciplina, como, por exemplo, o desenho a partir de peças de gesso, como indica o registro *passé à la bosse* correspondente a alguns alunos.

É provável que Caron e Vasquez tenham retornado a Nièvre em outros momentos de sua estadia na França, entretanto, não encontramos mais registros na imprensa brasileira ou na francesa a esse respeito.

Embora Caron tenha também estudado na ENAD, quando os jornais brasileiros noticiam sua viagem, eles se detêm quase exclusivamente no aprendizado com Hanoteau como motivação para essa empreitada. Teria sido mesmo esse o principal motivo para a jornada do paisagista brasileiro na França e a escolha desse país para estudar pintura de paisagem? Haveria também motivações familiares, tendo em vista que seu pai era francês?

Os resultados de nossas pesquisas não nos permitem responder a essas perguntas, porém, cabe lembrar que a intelectualidade brasileira era bastante francófila. A vida artística parisiense era divulgada nos jornais da corte do Brasil, os romances, traduzidos e publicados nos folhetins, as críticas de arte acompanhadas por seus congêneres brasileiros, que estavam atentos às obras expostas nos *Salons* e ao evidente florescimento da pintura de paisagem nesse meio. Os êxitos de Hector Hanoteau certamente não passaram despercebidos, e há registro de que ele tenha recebido pelo menos um aluno brasileiro antes de Caron, como sinaliza o texto escrito por França Júnior para a *Folha Nova*, publicado em 19 de agosto de 1883:

O Sr. Correia de Castro pertence também á phalange d'aquelles que entendem que este paiz deve ser alguma cousa mais que - essencialmente agricola. Foi por isto que, apesar de ser fazendeiro e cultivador de café, antepos ás glorias de Cincinnato as de Canalleto e Claude Lourrain. A sua peregrinação pela Europa foi toda consagrada ao estudo. Em Pariz teve por mestre o celebre Hanoteau, cujos quadros ornam as paredes do Luxembourg essa especie de antesala do Louvre, onde os eleitos da arte desfructam em vida as glorias da immortalidade. Em Milão seguiu os cursos de Gorra e Ferrari. O Sr. Correia de Castro volta do velho mundo com uma bella bagagem de quadros que attestam quão proveitosos foram seus estudos. (*Folha Nova*, 19/08/1883)

Quanto ao conhecimento dos intelectuais brasileiros a respeito do mestre francês, são dignas de nota as menções de Gonzaga Duque⁵⁶ a respeito de sua produção quando escreve sobre as telas de Garcia y Vasquez e Caron, enviadas por eles para serem expostas na Galeria de Wilde. O crítico fala do tempo de aprendizado de ambos os artistas e do processo deles frente a dois modos de pintar diferentes – primeiro, o modo de Grimm no Brasil, e então, o de

⁵⁶ *A Semana*, n. 71, 08 mai. 1886, seção Bellas-Artes.

Hanoteau. Ele caracteriza as especificidades dos dois mestres, destacando de Hanoteau a tela *Coin de Parc*, que em 1865 “fazia sucesso no Salão”. Embora esse texto seja de 1886, momento em que Caron e Vasquez já estavam na França, não seria disparatado supor que Gonzaga Duque estivesse familiarizado com a produção de Hanoteau antes da viagem dos jovens brasileiros.

O mestre *nivernais*

Hector Hanoteau era *nivernais*, isto é, originário do departamento de Nièvre, na região da Borgonha. Realizou sua formação em Paris com Jean Gigoux (1806-1894) na década de 1840. Gigoux havia sido premiado no *Salon* em 1835 com uma pintura de estilo *troubadour*⁵⁷: *Les derniers moments de Léonard de Vinci*. Atuante em um momento em que a pintura de influxos românticos ganhava espaço no cenário artístico oficial, o atelier de Gigoux era ponto de encontro de diversos artistas e escritores, dentre os quais destacamos Gustave Courbet, Théophile Gautier, Honoré de Balzac, Charles Baudelaire, Eugène Delacroix, Honoré Daumier, Jean-Baptiste Camille Corot, Henri-Joseph Harpignies, Charles-Antoine Daubigny, e Théodore Rousseau.

A relação de Hanoteau com os artistas da Escola de Barbizon é evocada na maioria das publicações sobre ele. Maranski, Périchon e Seabra (2016, p. 31 e 116) afirmam que o artista passou um tempo no ano de 1847 na floresta de Compiègne, que era perto de Fontainebleau, onde Théodore Rousseau, Millet e seus companheiros costumavam pintar. Pouca distância essa que teria contribuído para que ele confrontasse a sua pintura com a abordagem desses pintores. Também Louis Mathieu Poussereau (1899, p. 25) registra que a pintura de Hanoteau se aproximava da estética “dos grandes pintores franceses Corot, Millet, Daubigny, seus contemporâneos e seus amigos, junto aos quais deve ser colocado, no mesmo nível”.

Dentre os modelos de representação da paisagem de Hanoteau estavam também a pintura de paisagem holandesa do século XVII e a escola inglesa, em especial a “pintura de impressão de Constable” (MARANSKI, PÉRICHON e SEABRA, 2016, p. 31). Poussereau (1899, p. 25) o relaciona, em especial, com Paul Potter, Adrien Van de Velde, Salomon Ruysdael e Hobbema, que “representavam a natureza tal como a viam, simples, sorridente e serena”.

⁵⁷ Em *The concise oxford dictionary of art terms* (2001, p. 245) o estilo *troubadour* é definido como um estilo de pintura histórica que se desenvolveu principalmente na França dos últimos anos do século XVIII e primeiros do XIX, e se inspirava na arte e literatura da Idade Média. A ampla gama de assuntos incluía, por exemplo, cenas de Dante, e de romances medievais de Sir Walter Scott. O estilo era caracterizado pelo amor a detalhes finos (especialmente para recriações de vestimentas medievais) e composições multi-figuradas, sobre as quais incidiam com frequência o caráter de anedota sentimental.

Ainda que Hanoteau compartilhasse com os artistas da Escola de Barbizon a visão próxima da natureza e o exercício constante da pintura ao ar livre, sua obra tem raízes em uma formação clássica (MARANSKI, PÉRICHON e SEABRA, 2016, p. 12). Diferentemente desses artistas, o mestre de Caron buscou formação acadêmica sendo admitido na *École des beaux-arts* em 1849. Submeteu-se a diversos concursos, dentre eles o *Prêmio de Roma de Paisagem Histórica* em 1849 e 1853, sendo aprovado em várias etapas, sem, porém, lograr êxito na última e definitiva, em nenhuma dessas ocasiões. Para os autores de *Sur les traces d'Hector Hanoteau*, esse fato denota que o artista visava uma carreira oficial (MARANSKI, PÉRICHON e SEABRA, 2016, p. 29). Conquanto não tenha sido agraciado com o prestigiado prêmio, Hector Hanoteau conquistou seu lugar junto ao sistema oficial da arte francesa através dos quadros que expôs no *Salon des Beaux-Arts*⁵⁸, no qual obteve três medalhas e várias distinções. Em 1869 recebeu a menção *Hors Concours*, que lhe permitiria expor seus quadros no célebre salão sem necessidade de conferência e aprovação do júri, e em 1870 ocorreu sua consagração definitiva ao ser condecorado como *Chevalier de la Légion d'Honneur*.

Hanoteau enviava pinturas grandes ao *Salon*. Em geral, telas com dimensões em torno de um metro por dois de comprimento. As composições normalmente representavam um trecho exíguo de território, com frequência povoado com animais, que não raro se apresentavam como personagens ou habitantes de uma porção privilegiada de natureza. Uma das obras que renderam ao artista sua primeira medalha no *Salon*, *Les Paradis des Oies* (im. 23), é exemplar a esse respeito. Medindo 149 por 201 cm, a tela mostra uma dezena de gansos iluminados por raios de sol filtrados pela densa copa de árvores no interior de um bosque. Os troncos, galhos e folhas são bastante detalhados e projetam uma sombra ampla fazendo preponderar a parcela escura da composição. Do modo como a representação está estruturada, quase não nos é permitido ver o céu. Há uma pequena abertura no alto à esquerda, de onde parece entrar a luz que incide nos gansos, e outra abertura à direita, perto do tronco mais sobranceiro e próximo do primeiro plano. No fundo do quadro é possível vislumbrar a relva iluminada no plano mais distante. Contudo, trata-se de uma composição muito diversa da tradicional *vista* ou da paisagem de inspiração clássica.

Algumas de suas outras obras premiadas trazem composição semelhante. *Les garde-manger des renardeaux* (im. 24), que proporcionou sua segunda medalha no *Salon* de 1869,

⁵⁸ A célebre e tradicional exposição de arte parisiense foi chamada de *Salon des Beaux-arts* até 1881. Nesse ano passa a ser chamada de *Salon des artistes français*, por ser então organizada pela Société des Artistes Français. (cf. MARANSKI, PÉRICHON e SEABRA, p. 2016, p. 29).

apresenta um denso arvoredo na porção direita do quadro, cujo destaque do tronco e detalhamento das folhas capturam o olhar em detrimento da cena envolvendo as duas crianças que descobrem o abrigo de raposas. A folhagem arbustiva ladeando o tronco emoldura o ambiente e a cena, que tem lugar em um espaço sombreado pela grande árvore junto a um declive rochoso e limitado por uma cerca. É através de uma pequena abertura, entre a copa da árvore e as madeiras entrelaçadas que vislumbramos a claridade do céu.



De semelhante modo, *Les roseaux* (im. 25), premiada em 1869, também dá a ver um espaço natural emoldurado por uma grande árvore, cujas folhas obliteram o céu. Nesse caso o grande vegetal se debruça sobre um lago, onde há juncos, que dão nome ao quadro. A paisagem é animada por alguns pássaros junto à erva aos pés da árvore do primeiro plano e ainda outras aves dentro do lago. Nos planos mais distantes vislumbramos agrupamentos de outras espécies de árvores, trazendo variedade à visão desse pequeno trecho natural.



Em todas essas imagens nos deparamos com uma porção exígua de natureza retratada com minúcia e composta de maneira a fechar-se sobre si mesma, como um recanto escondido a ser descoberto, algo de assombroso em meio ao familiar.

Imagem 23: Hanoteau. *Les Paradis des Oies*, 1864.

Imagem 24 : Hanoteau. *Les garde-manger des renardeaux*, 1868.

Imagem 25 : Hanoteau. *Les roseaux*, 1869.

O *Salon* era a ocasião privilegiada para os artistas se fazerem conhecidos pela crítica especializada e por compradores potenciais. Algumas obras de Hanoteau foram adquiridas por

personalidades ilustres, como a pintura *Étang dans le Nivernais*, exposta no *Salon* de 1857, comprada por Pedro V, rei de Portugal; a obra *La Hutte abandonnée*, exposta em 1864 e adquirida pelo rei Léopold II, da Bélgica e, ainda, *Le Bois des nids*, de 1886, vendido à baronesa Nathaniel de Rothschild, da Grã-Bretanha (cf. POUSSEREAU, 1899, p.18-20). Os prêmios do *Salon* e a boa recepção da crítica também o fizeram conhecido internacionalmente, inclusive no Brasil, sendo chamado de *célèbre Hanoteau* por nossos periodistas.

Como assinalado por Maranski, Périchon e Seabra (2016, p. 34), Hanoteau tinha grande habilidade para variar sua maneira de pintar. Em alguns dos seus quadros pequenos, como *Chemin à Briet* (im. 26) e *Effet de neige* (im. 27), ele lança mão de um tratamento mais

largo e empastado de tinta, deixando de lado o cuidado com os detalhes que tanto distinguem seus envios para o *Salon*. É interessante considerar que na mesma época dessas pequenas pinturas ele realizou *Les Nénuphars* (im. 28) e *Les pies du bocage* (im. 29), que são virtuosos de realismo e minúcia. Louis Jolivet (1903) assim caracterizou essa variação: “Algumas de suas pinturas são realizadas até os menores detalhes, a natureza às vezes é traduzida em toda sua rudeza, outras vezes é uma página inteira de poesia, devaneio, impressões fugazes”.

A paleta de cores também variava de acordo com o motivo. Maranski, Périchon e Seabra (2016, p. 35-36) observam que Hanoteau utilizava cores escuras nas cenas de gênero ou pastoris, que dão um efeito marcante aos avanços da luz através das árvores. Já para as paisagens-retrato, sua sensibilidade frequentemente o guiava para marrons e verdes intensos,



Imagem 26: Hanoteau. *Effet de neige*, c. 1880-5.



Im 27: Hanoteau. *Chemin à Briet*, 1884.

suavemente tingidos de azuis ou amarelos, às vezes tendendo para os acidulados sem nunca perder a delicadeza. Em muitas de suas paisagens a vibração da paleta se deve aos céus refletidos nos tanques e cursos d'água, algo que marca sua produção, como pode ser visto em *La Mare* (im. 30), *La victime du réveillon* (im. 31), *La vieille*

forge (im. 32) e *Les nénuphars* (im. 28). A variedade das paisagens de Hanoteau encontram harmonia mediante três pontos fortes sobre os quais o artista se apoia, segundo os autores (MARANSKI, PÉRICHON e SEABRA, 2016, p. 36):

A virtuosidade de seu desenho, seu conhecimento quase intrínseco da natureza e uma composição que se repete ao infinito, resultante de sua formação acadêmica: linha do horizonte delimitando o terço baixo da tela ou do painel de madeira. As árvores, os vegetais podem ainda invadir largamente os céus sem desequilibrar a harmonia do conjunto.

A combinação dessas características, esteja o céu obliterado ou não pelas árvores, confere às obras de Hanoteau o caráter de realismo poético. São os bosques e a vida campestre de Nièvre que vemos em suas telas, mas de uma maneira que, ainda que fidedigna, não deixa de conter maravilhamento. Lucette Desvignes corrobora essa apreensão no que se refere às composições do artista que suprimem a presença humana: “Elas parecem demonstrar que o pintor, ao terminar suas observações fascinadas do campo *nivernais*, sente-se serenamente aceito pelo mistério dessa vida secreta ao encontro da qual ele não cessa de ir” (DESVIGNES apud MARANSKI, PÉRICHON e SEABRA, 2016, p. 36).

A pintura de Hanoteau e seu reconhecimento pela crítica e colecionadores atraiu a atenção também de jovens pintores que gostariam de conselhos e orientação do paisagista para desenvolverem sua própria pintura. Mais de uma década antes de Caron e Vasquez se instalarem em Cercy-la-Tour, tinha origem a pequena escola de paisagistas de Hanoteau em pleno campo, em seu domínio de Briet.



Im. 28: Hanoteau *Les nénuphars*, 1884.
Im. 29: Hanoteau. *Les pies du bocage*, 1884.
Im. 30: Hanoteau. *La mare*, 1879.
Im. 31: Hanoteau. *Le victime du réveillon*,
1879.

Uma escola de paisagistas

Maurice Hanoteau (2013, p. 28)⁵⁹ relata que a *École de Roses* começou por acaso. Segundo ele, o primeiro discípulo teria chegado em Briet, o lugarejo da província de Nièvre onde ficava a propriedade rural de Hanoteau, e, batendo à sua porta teria solicitado tomar aulas com ele. Seu nome era Georges Chicotot (1868-1921) e sua motivação em procurar o mestre foram as paisagens de sua autoria, que o jovem aprendiz teria visto no Salão de Paris.

Tendo em vista o relato de Louis Mathieu Poussereau, que se torna discípulo de Hanoteau em 1879 e é recepcionado por Chicotot em uma das ocasiões em que vai tomar aulas em Briet, estimamos que Hanoteau tenha começado a receber alunos em suas terras na década de 1870. O nome *École de Roses*, embora seja usado por Maurice Hanoteau em seu texto de 1916, não é mencionada por Poussereau em seu relato, mais antigo, publicado em 1899. É possível que a pequena comunidade de aprendizes não fosse nomeada como *École de Roses* ou *École de Briet* na época do mestre e tenha recebido essa denominação apenas muito mais tarde, nas publicações e catálogos publicados com a contribuição de alguns de seus parentes⁶⁰.



Imagem 32: Hanoteau. *La vieille forge*, 1872.

De qualquer modo, é certo que a iniciativa de Chicotot possibilita a acolhida de vários outros artistas⁶¹, que como ele se instalaram no vilarejo de Roses, a poucos quilômetros de Briet. Conforme os jornais fluminenses relatam, Caron e Vasquez também se estabeleceriam na região por alguns meses para aprender com o mestre de Briet sua maneira de olhar a natureza

⁵⁹ Maurice Hanoteau (1856-1923) era sobrinho de Hector Hanoteau e escreveu sobre o artista em texto intitulado “Notes sur le paysagiste Hector Hanoteau”, que permanecia inédito até sua publicação no catálogo *HECTOR HANOTEAU: un paysagiste ami de Courbet*, editado em 2013 pela Silvine Editoriale e Musée Gustave Courbet.

⁶⁰ A questão nos foi alertada pelo especialista em Hector Hanoteau, o pesquisador Dominique Radufe, que prepara um catálogo *raisonné* das obras do artista. Encontramos a denominação em três publicações que se ocupam da obra de Hector Hanoteau: HANOTEAU, Claude e Jean-William. *Louis-Adolphe et Hector Hanoteau: deux frères decizois en quête d'absolu* in Les annales des Pays Nivernais. Camosine, no. 134. Nevers: 2009 ; *HECTOR HANOTEAU: un paysagiste ami de Courbet*. Silvine Editoriale/Musée Gustave Courbet, Ornans: 2013; e Maranski, Périchon e Seabra. *Sur les traces d'Hector Hanoteau : peintres paysagistes en nivernais*. Musée de la Faïence et des Beaux Arts de Nevers. Nevers : 2016.

⁶¹ Marcel Hanoteau (1861-1907), Louis Tixier (1839-1881), Pierre Alfred Garcement (1842-1927), Paul-Louis Martin des Amoignes (1850-1925), Alexandrine Mathieu (1832-1906), Gustave Comoy (1856-1903), Victor Gautron du Coudray (1868-1957), Adrien Schultz (1851-1931), Louis Marandat (1847-1899), Louis Marion (1856-1896) e France Briffault (1862-1931), são os artistas citados por Maurice Hanoteau (2013, p. 35) e Maranski, Périchon e Seabra (2016, p. 77-89) como aprendizes de Hanoteau.

e representá-la. Entretanto, Ducroizet⁶² (2016, p. 37) é o único autor a mencionar os brasileiros como discípulos de Hanoteau. Sem identificar o país de origem dos artistas, assinala apenas que “em Briet ele [Hanoteau] recebeu também pintores estrangeiros: Caron, Castagneto⁶³, Garcia y Vasquez, que preferiram escolas mais acadêmicas como a de Hector Hanoteau do que a dos impressionistas”.

Embora os artistas brasileiros não tenham deixado relatos de suas impressões sobre a natureza do lugar, Louis Mathieu Poussereau (1899, p. 10-11) oferece suas impressões de quando chegava à Briet alguns anos antes de Caron e Vasquez:

Passei por *Cours-Garnet*, depois por *Brûles*, onde fiz com que tomássemos o caminho de *Roses*. Eu chegava a essa bela vila, depois de ter atravessado a aldeia do *Bois-Clair*, formada por cabanas muito pitorescas. Na extremidade do caminho de *Roses*, virei à direita e segui, durante um quilômetro, a estrada de *Saint-Hilaire-Fontaine* à *Cercy-la-Tour*, até um caminho que se abre à esquerda, sob um bosque de pinheiros e adentra uma bela floresta de carvalhos, cárpinos e de bétulas. Levei minha modesta tripulação por esse caminho e, após três minutos de galopes, cheguei à vila primitiva e mesmo um pouco selvagem de *Fontaines-Noires*, à entrada da qual peguei, à esquerda e sempre sob o bosque, um outro caminho, ou, melhor dizendo, uma larga aleia margeada de samambaias, madressilvas e giestas. Logo que cheguei à extremidade dessa aleia, de comprimento de cerca de um quilômetro, percebi através de uma cortina de pinheiros e carvalhos centenários, um rancho composto de construções de diferentes épocas, de um aspecto todo particular, a um só tempo simples e distinto, pitoresco e poético, elevando-se em meio a uma paisagem soberba: era *Briet*.



Figura 7: Bosque de Fontaines-Noires, próximo à Briet, em dezembro de 2021. Foto: Ana C. de Brito.

⁶² Autor de vários livros relacionados à história de Cercy-la-Tour, Yves Ducroizet conhece muito bem os arquivos dessa cidade e consagrou um livro à vida e obra de Hector Hanoteau. Nós o contactamos por telefone para perguntar-lhe pela fonte em que encontrou os nomes dos artistas brasileiros como estudantes do artista *nivernais*. A origem da informação não é referenciada em seu livro e o autor, infelizmente, não conseguiu localizá-la, nem mesmo se recordava onde poderia tê-la obtido.

⁶³ No livro que dedica a Castagneto, Carlos Levy (1982, p. 38-39) menciona como mestres do artista brasileiro no período em que ele esteve na França (1890-93) Frédéric Montenard (1849-1926) e François Nardi (1861-1936). Hector Hanoteau falece sete meses antes de Castagneto chegar à França.



Figura 8: Entrada do rancho que foi de Hector Hanoteau, Briet, em dezembro de 2021. Foto: Ana C. de Brito.

Seu relato prossegue descrevendo os casarios e reproduzindo a conversa que teve com o mestre no primeiro dia em que esteve com ele, fornecendo preciosos detalhes sobre sua maneira de ensinar. Hanoteau examina os desenhos de Poussereau apontando-lhe as falhas e afirmando a importância de que o jovem conhecesse as regras do desenho artístico (POUSSEREAU, 1899, p. 14). Tendo ajustado que passaria a tomar aulas semanais com o mestre, Poussereau relata sobre outros momentos de seu aprendizado em Briet. A respeito de um deles, conta sobre as lições de desenho artístico ministradas pelo aluno mais antigo de Hanoteau, Georges Chicotot, que se encarregou muito obsequiosamente de sua tarefa, demonstrando os princípios elementares do desenho e oferecendo explicações sobre luzes e sombras, linhas de fuga, etc. Em outro momento Poussereau (1899, p. 21) desenha diante do motivo, ao ar livre, enquanto Hanoteau trabalha em uma pintura. O autor diz que o eminente paisagista se deu ao trabalho de lhe explicar como encontrar as proporções de seu tema e estabelecer as linhas principais, e depois voltou a trabalhar em sua pintura do jardim. Quando seu esboço estava pronto, Poussereau foi mostrá-lo ao mestre. Como professor consciencioso, ele mesmo quis verificar as proporções e linhas do esboço, e depois de fazer algumas correções, deu ao aluno as instruções necessárias para continuar seu trabalho.

Salta aos olhos no relato de Poussereau a ênfase dada pelo mestre na aprendizagem do desenho como condição *sine qua non* para a carreira do pintor de paisagem. A esse respeito, Jean-William Hanoteau, o sobrinho-bisneto do mestre oitocentista, relata que este não acreditava que se pudesse criar uma obra séria sem desenho. Ele incitava, então, seus alunos a lhe consagrar seus cuidados exclusivos e não cessava de repetir: "Desenhe, desenhe sempre sem

relaxar, pois, se os tons de um quadro mudam com o tempo, o desenho permanece. É necessário que um quadro seja executado de tal modo que, se a cor desaparecer, a silhueta denote ainda a arte do pintor" (HANOTEAU, 2009, p. 14).

É interessante perceber que, mesmo na etapa de aprendizado do desenho, o professor procurava privilegiar o exercício da arte ao ar livre e ensinar o modo de olhar a natureza, como testemunha Poussereau (1899, p. 23) em uma passagem de seu *Souvenirs de Briet* em que reproduz a fala do mestre:

Vou trabalhar às margens de minha represa, em um quadro que enviarei ao próximo *Salon* e que eu chamarei de *Eau dormante*. Se quiseres vir comigo, dar-te-ei, enquanto estiver trabalhando, algumas indicações, não sobre a arte de pintar, já que não conheces ainda o desenho, que é a base da pintura, mas sobre a maneira de olhar a natureza e de a representar pelo desenho. Tu sabes, sem dúvida, que os artistas não veem da mesma forma e que as diferenças de interpretação e de execução que notamos em suas obras provêm de diferenças de visão. Fazemos como vemos e vemos como somos. Para fazer bem, é então essencial ver bem, isto é, ver de forma simples e justa, atribuindo às diferentes partes do todo a importância que elas devem ter, segundo sua distância, sua posição, sua massa ou seu tamanho aparente, sua luminosidade, etc. Além disso, compreenderás melhor essa teoria quando eu explicar diante do motivo.

Jean-William Hanoteau (2013, p. 42-43) sublinha que as lições de pintura ao ar livre ministradas por Hector Hanoteau a seus discípulos seriam sempre precedidas de alguns momentos no galpão que servia de atelier, onde o mestre fazia apontamentos técnicos, discorrendo sobre os preceitos que guiavam sua pintura: a importância do desenho, sua perenidade, a fragilidade das cores e a busca da luz. Somente após a exposição oral do professor, cada um tomava seu material sob o braço e seguia o mestre que, com o cavalete no ombro, se dirigia por diferentes caminhos em direção a uma clareira do bosque *Fontaines Noires*, ou à borda de um dos lagos alimentados pela fonte.

Em dias ensolarados passavam todo o dia no campo, portavam chapéus de palha para se protegerem do sol, além de uma bagagem que incluía cavaletes, cadeiras e potes de tinta. Em dias nublados, relata Jean-William Hanoteau, “o trabalho ocorria em torno de um modelo, para a aquisição de proporções e a colocação de sombras e luzes.” (2013, p. 42).

Hector Hanoteau dizia que a beleza se espalha nas coisas, e que a natureza, na combinação de formas e cores, tem um poder e uma fecundidade de invenção que desafia a competição humana. Assim, testifica Poussereau (1899, p. 25), “devemos nos exercitar a bem ver essas belezas e nos aplicar a reproduzi-las fielmente, sinceramente, ao invés de procurar na natureza aquilo que não é e desfigurar, pelos esforços da imaginação aquilo que ali se encontra”.

Segundo Jean-William Hanoteau (2009, p. 20), Hector Hanoteau ensinou em Briet por uma dezena de anos, até o início de sua doença. Momento em que seus discípulos se

dispersaram guardando toda a amizade pelo mestre de Briet. Tendo em vista seu temperamento tranquilo e sua opção por permanecer metade de cada ano na província, longe de Paris, sua circulação entre críticos e jornalistas era restrita. Desse recolhimento, talvez, sugere Jean-William (2009, p. 20), decorreria a insuficiente influência do mestre no *Salon*, ao que se refere à aceitação e promoção das obras de seus alunos, de maneira que acabava por lhes faltar certa emulação. Apesar disso, muitas das obras produzidas por eles passaram a integrar acervos de museus públicos de Nièvre, sendo hoje constantemente lembradas em publicações locais sobre sua importância.

A paisagem do mestre Harpignies

Quando referenciam a estadia de Caron na França, alguns críticos⁶⁴ mencionam também Henri-Joseph Harpignies (1819-1916) como um mestre junto ao qual o brasileiro teria buscado aprendizado. Entretanto, para além das observações da crítica fluminense, não há qualquer registro junto a documentações francesas⁶⁵, ou menções de que Harpignies teria tido alunos brasileiros nos estudos que dele se ocupam. Apesar disso, é bastante provável que Caron e Vasquez tenham travado conhecimento com ele em Paris ou no campo, tendo em vista que Harpignies fazia parte do círculo de amigos de Hanoteau e que, desde 1878, passava o verão em sua propriedade em Saint-Privé, não longe dos domínios do paisagista de Briet. (CAPPOEN, 2021, t. I, p. 88,)

Henri-Joseph Harpignies começou sua carreira artística tarde para os padrões de sua época, devido à resistência de sua família. Iniciou seu aprendizado com Jean-Alexis Achard (1807-1884) somente em 1847, quando obteve permissão de seu pai, contando, então, 28 anos. Além da pintura à óleo, Achard também lhe ensinou a realizar gravuras utilizando a técnica da água forte, e o incentivou a estudar na Itália, onde passou uma temporada na Villa Medici entre 1850 e 1852, graças a uma carta de recomendação do ministro Jean-Baptiste Dumas, que era do círculo de Henri Guislain Joseph Harpignies, o pai do artista.

Harpignies começou a expor no *Salon des Beaux-Arts* de Paris em 1853, obtendo sua primeira distinção, porém, somente em 1866. Nessa ocasião sua pintura *Le soir; souvenir de la*

⁶⁴ Os críticos que identificam Harpignies como um dos mestres de Caron são França Júnior, no jornal *O Paiz* 26 nov. 1888, e Gonzaga-Duque na longa apreciação de quadros de Caron expostos na Galeria de Wilde em 1888, que foi publicada na *Revista Treze de Maio*, n. 3, dez.1888, p. 189-197.

⁶⁵ Nossas buscas tiveram como fontes a documentação sobre Harpignies no centro de documentação do Musée d'Orsay, incluindo as cartas do artista a seu marchand da Galeria Arnold & Tripps; o livro de Léonce BÉNÉDITE (1922) e a alentada tese de doutorado de Jean-Pierre Cappelletti: CAPPOEN, Jean-Pierre. Henri Harpignies (1819-1916) et les Salons. 2021. Tese de Doutorado. (Ori. Chang Ming Peng) Université de Lille (2018-2021).

campagne de Rome (im. 33) foi adquirida pelo Estado francês para integrar o acervo do Musée National du Luxembourg⁶⁶. Na década de 1880, quando Caron esteve na França, Harpignies tinha um atelier em Paris. Ele passava as temporadas de verão em sua propriedade campestre em Saint-Privé, os invernos no sul do país, em Côte d’Azur, e o tempo restante na capital francesa. (CAPPOEN, 2021, tomo I, p. 88)

Semelhantemente a Hanoteau, Harpignies passou alguns anos no campo, recebendo também alunos desejosos de aprender a desenhar e pintar. Entre 1870 e 1877 o artista se estabeleceu em Hérisson, no departamento de Allier, onde pintou várias das telas que o tornaram célebre. Bénédite (1922, p. 229-230), ao falar desse período, referencia algumas delas:



Imagem 33: Harpignies. *Le soir; souvenir de la campagne de Rome*, 1866

Quem não se lembra do quadro *Vieux Noyer* (*Souvenir d'Allier*), exposto no Salon de 1878, com seus fortes galhos retorcidos enquadrando um fundo vaporoso, ou dos *Dindons de Mme Héraut* (*souvenir de l'Allier*, sempre), onde as aves de crista púrpura bicam aos pés de duas nogueiras centenárias que escondem todo o céu com sua folhagem opulenta?

Jean-Pierre Cappoen (2021, tomo III, p. 84) registra o relato de Ernest Delaigue, contemporâneo do artista, que publica um texto sobre ele em 1889⁶⁷. Delaigue relata que Hérisson ganha vida enquanto o artista ali se refugia, posto que para lá se dirigem seus alunos. A afluência de discípulos foi tanta que, segundo Cappoen



Im. 34 : Harpignies. *Les dindons de Mme Héraut; souvenir de l'Allier*. 1876.



Im 35: Harpignies. *Le vieux noyer ; souvenir de l'Allier*. 1878.

⁶⁶ Durante o século XIX esse museu era dedicado à conservação das obras dos artistas franceses vivos. Era lugar de consagração desses artistas, tendo também o papel de difusão oficial da arte. Ver mais em site disponível em: <<https://museeduluxembourg.fr/fr/lhistoire-du-musee-du-luxembourg>>. Acesso em: 06 nov. 2022.

⁶⁷ A publicação referenciada por Cappoen é a seguinte: Ernest Delaigue, *Le Bourbonnais pittoresque – Hérisson*, in Camille Grégoire, *Une excursion dans la vallée de l'Aumance, Hérisson, Chasteloy, Cosne-d'Allier*. Le Livre d'Histoire-Lorisse, Paris, Res. Universis, 1992, (1ère éd. 1889). O texto original está disponível para leitura em: <https://archive.org/stream/AnnalesBourbonnaises1888/Annales_bourbonnaises_1888_djvu.txt>. Acesso em: 05 ago. 2022.

(2021, tomo III, p. 76), é possível mesmo nomear a agremiação de *École d'Hérisson*.

Segundo Bénédite (1922, p. 227-228), Harpignies ensinava sobretudo trabalhando diante de seus alunos, mostrando-lhes a aplicação de seus princípios de probidade e sinceridade. Ele procurava lhes inculcar o que considerava como princípios essenciais: a forma em primeiro lugar e a cor em seguida. “Havendo duas horas disponíveis para trabalhar ele aconselhava que uma hora e 45 minutos fossem destinados ao desenho e 15 minutos para a pintura. ‘É um pouco exagerado, mas há um fundo de verdade’”, dizia Harpignies.

Frente à impossibilidade de adquirir a casa que havia alugado em Hérisson, o artista compra, em 1878, uma propriedade próxima dali, em Trémellerie, no departamento de Yonne. É nesse lugar onde Harpignies passa os períodos estivais a partir de então, e onde também continua a receber seus alunos (CAPPOEN, 2021, tomo III, p. 127). Em sua alentada e ampla pesquisa, Jean-Pierre Cappoen (2021, tomo III, p. 127) reuniu 98 possíveis alunos de Harpignies, cujos nomes e ligação com o mestre foram mencionados nos livretos do *Salon*, em cartas do artista e em publicações que repertoriam os artistas franceses. Entre seus discípulos são elencados estrangeiros, tais como espanhóis, italianos e mesmo estadunidenses, além de personagens ilustres como a princesa Jeanne de Arenberg, integrante de uma família aristocrata belga. Cappoen não inclui Caron e Vasquez entre os alunos listados, nem outros brasileiros.

Como Hanoteau, a consagração institucional de Harpignies começa na década de 1860. Ele recebe medalhas no *Salon* nos anos de 1866, 1868 e 1869. Em 1872 recebe a menção *Hors Concours*, que lhe permite expor sem passar pelo júri, e recebe os títulos de *Chevalier de la Légion d'honneur* e *Officier de la légion d'honneur*, respectivamente em 1875 e 1883. Sendo agraciado, ainda, com a *Médaille d'Honneur* no *Salon* de 1897. Todos esses prêmios e honrarias o distinguem como artista, colocando-o em evidência para possíveis colecionadores, além de garantir encomendas do Estado. Os críticos de arte atuantes nos jornais também se ocupam de suas obras, dando-lhes atenção principalmente a partir da década de 1860. Numerosos são os comentários elogiosos⁶⁸ e frequente a asserção de que o artista comporia a moderna escola de paisagistas franceses, sendo, ainda, recorrentemente associado aos pintores da *École de 1830*, os paisagistas de Barbizon⁶⁹. Suas obras também circularam internacionalmente através da

⁶⁸ Nos ocuparemos especificamente dessas críticas e das direcionadas a Hector Hanoteau no terceiro capítulo desta tese.

⁶⁹ Segundo CAPPOEN (2021, t. I, p. 34) o grupo de artistas liderado por Theodore Rousseau era referenciado genericamente como *École de 1830* até 1890, quando o estudioso escocês David Croal Thomson (1855-1930) utilizou pela primeira vez o patronímio Escola de Barbizon para designá-los em seu livro *The Barbizon school of painters*. Ver THOMSON, David Croal. *The Barbizon school of painters: Corot, Rousseau, Diaz de la Peña, Millet, Daubigny, etc.* New York: Scribner & Welford, 1890.

participação em exposições de vários países europeus, assim como de outros continentes, como na Austrália e nos Estados Unidos (CAPPOEN, 2021, t. III, p. 177-188).

Na década de 1880, o prestígio de que desfrutava junto aos pintores oficiais lhe possibilitou ser eleito para integrar com frequência o júri dos *Salons* (CAPPOEN, 2021, t. I, p. 113). Em algumas ocasiões, quando não podia comparecer, escrevia a outros integrantes recomendando pinturas de alunos seus, concorrentes a prêmios. É interessante pensar na possível influência que o mestre exerceria nesse meio, o que, ainda assim, parece não ter favorecido Caron e Vasquez no que se refere a oportunidades de expor no *Salon*, se é que procuraram submeter seus quadros ao júri do célebre evento⁷⁰. À parte disso, podemos verificar semelhanças entre a pintura de Harpignies e algumas paisagens produzidas por Caron na França, em especial no que se refere aos matizes da pintura *Paisagem com rio na França*, datada de 1888.



Imagem 36:
Caron.
*Paisagem
com rio na
França*, 1888

Em um primeiro momento, se não estivermos familiarizados com a pintura de Harpignies, os tons perolados e a sutileza da variação dos verdes e castanhos podem nos

⁷⁰ Lembramos que Caron escreveu a Silva Tavares (*Pharol*, n. 48, ano 20, 28 fev. 1886, p. 2) sobre sua intenção de produzir alguma pintura a ser submetida ao *Salon*, mas a falta de notícias na imprensa brasileira sobre novos esforços do artista nesse sentido e a ausência de registros nos livretos do evento e na imprensa francesa, indicam que o artista não foi bem-sucedido se fez alguma tentativa.



Im. 37: Corot, *Paysage, soleil couchant*, c. 1865-70.

Im 38: Harpignies, *Luz noturna em um lago arborizado com gado*, 1882.

Im 39: Corot. *Sopro de vento*, c. 1865.

Im 40: Harpignies, *Paisagem com lago*, 1899.

conduzir à associação unívoca dessa obra com a pintura de Camille Corot. Ocorre, contudo, que a pintura de Harpignies traz, frequentemente, matizes semelhantes aos de Corot, com quem ele teria convivido na década de 1850. A proximidade da abordagem pictórica entre os dois artistas franceses é facilmente verificável comparando-se as imagens de suas obras (im. 37, 38 39 e 40), sendo também revelada pelas palavras de Harpignies em seu diário íntimo, em passagem na qual fala de seu esforço em apropriar-se da maneira de Corot:

Pessoalmente, só me livreí da obsessão pelos verdes quando os substituí por cinzas ou azuis cuja gama é infinita. Isso me permitiu, mais tarde, encontrar verdes quentes que atendem a todas as necessidades. Corot foi, por excelência, quem triunfou sobre os verdes e, principalmente, sobre o espinafre. Eu tentei me impregnar de sua maneira.⁷¹

As referências de Harpignies a Corot são frequentes, sendo possível que o mestre de Caron o tenha conhecido em 1852 no Café Fleurus de Paris, frequentado por vários artistas (BÉNÉDITE, 1922, p. 217). Registradas as semelhanças entre as representações de paisagem dos dois artistas, é possível, porém, observar algumas diferenças. Na pintura de Corot o delineado das folhas e copas das árvores é mais evanescente. O artista imprime um efeito de indefinição que acentua a atmosfera etérea e melancólica dos quadros, que, por sua vez, encontra na relativa indefinição dos elementos uma harmonia algo onírica. Já Harpignies concebia como primaz a definição das formas, por isso suas paisagens

⁷¹ PAUCHET-WARLOP, Laurence. Henri-Joseph Harpignies (1819-1916). Dessins et aquarelles conservés au Musée des Beaux- Arts de Lille. In: *Revue du Nord*, tome 74, n°297-298, Jul-dez. 1992, p. 668. Disponível em: <https://www.persee.fr/doc/rnord_0035-2624_1992_num_74_297_4768>. Acesso em: 15 mar. 2021.



Im. 41 : Harpignies. *Une prairie du Bourbonnais, par un effet de matin*, 1876.
Im. 42: Caron. *Paisagem com rio*, 1886.
Im. 43: Caron. *Paisagem fluvial na Normandia (França)*, 1887
Im. 44: Harpignies. *Casa de campo*, 1875.

apresentam formatos nítidos e bem delimitados, tanto na aquarela quanto na pintura à óleo.

Chama atenção, por outro lado, no que se refere a semelhanças entre a produção de Caron e a de Harpignies, a proximidade da composição do quadro *Paisagem com rio* (im. 42), datado de 1886, de Caron, em relação à obra *Une prairie du Bourbonnais, par un effet de matin* (im. 41), de 1878, de Harpignies. As duas obras apresentam um frondoso arvoredo sobre uma colina (mais alta no quadro de Harpignies), perto da margem de um rio, sob um céu claro que no caso de Harpignies traz nuvens cúmulos esparsas. Embora na obra do mestre a perspectiva seja mais profunda e o território após o rio se desdobre em mais planos, acreditamos que possamos considerar a convergência da estrutura composicional como uma possibilidade de estudo do discípulo a partir da obra do professor.

A semelhança de composição entre as duas pinturas citadas se contrapõe a uma maneira diversa de pintar, que em Harpignies é mais nítida e definida, trazendo também uma qualidade bastante superior no que tange à representação realista. Contudo, se considerarmos o conjunto das obras conhecidas do período francês de Caron, perceberemos grande variação em sua maneira de pintar, e que, assim como Harpignies na década de 1880 realizou muitos quadros com grandes áreas de cor e mais manchados em relação a suas obras de outros períodos, também Caron realizou pinturas com essas mesmas características. *Paisagem fluvial na Normandia (França)* (im. 43) é uma delas.

Apresentando formas modeladas por áreas de cor e pouco detalhadas, esse quadro se assemelha ao despojamento que encontramos em *Casa de campo* (im. 44), de 1887, e *La Cour Chaillot à Saint-Privé (Yonne)* (im. 45), datada de 1886.

Pintar como os mestres para pintar a natureza

Como imagens semelhantes que conservam singularidades, inscrevendo-se em uma genealogia, comparamos as pinturas de Caron às de seus professores e percebemos que a investigação da natureza continua mediada por imagens: as obras de seus professores, da tradição holandesa e mesmo das técnicas de desenho artístico para estruturar a composição e determinar proporções, como depreendemos do relato de Poussereau sobre Hanoteau. As imagens se multiplicam, afirma Coccia (2010). É de sua propriedade se reproduzir. Acolhidas pelas telas, nutrem os olhos daqueles que perceberão o mundo por meio delas, multiplicando-as em outros meios, outras superfícies que servirão de anteparo para outros olhares. A percepção se dá nos meios, através deles; e a “transformação medial daquilo que existe na alma” – no caso de Caron, suas próprias pinturas – é o fruto da transmutação que se deu entre o olho e o mundo, mediados por outras imagens. (cf. COCCIA, 2010, p. 50).

Nas obras francesas de Caron que conhecemos preponderam composições calcadas em linhas horizontais, com linha de horizonte bem definida, céu amplo ocupando quase toda a metade superior do quadro e um lago ou rio ocupando boa parte da metade inferior, junto a



Im. 45 : Harpignies. *La Cour Chaillot à Saint-Privé (Yonne)*, 1886.



Im. 46: Caron. *Paisagem na Bretanha, França*, 1887.
Im 31 : Hanoteau. *La victime du réveillon*, 1879.

uma faixa de terra com árvores e, por vezes, casas. As composições baseadas em linhas diagonais e enquadramentos próximos do período de aprendizagem com Georg Grimm dão lugar a vistas mais distanciadas, cuja horizontalidade é reforçada pela duplicação de tons no espelhamento dos elementos terrestres nas águas, o que confere a sensação de estabilidade, harmonia e tranquilidade. Essa característica é reconhecida nas pinturas de Hector Hanoteau, a quem Simões Correa de maneira peculiar em artigo do jornal *Pharol*⁷², ao se referir ao pintor francês como “o velho e ilustre mestre que pinta sorrisos nas águas agitadas pela viração”.

Os sorrisos da paisagem europeia: essa estabilidade, calma e harmonia... O vento suave encrespa as águas sutilmente, desfocando por instantes os reflexos da vegetação despojada de folhas pelo inverno e que, ainda assim, contribui para conferir o aconchego que se supõe encontrar nessas pequenas casas colocadas frente ao lago. Entre a casa e o lago, sob as árvores pendentes, postam-se comumente figuras: uma lavadeira ladeada por animais, como no quadro de Hanoteau (im. 31), um pescador sentado à margem, em quieta espera, como na pintura de Caron (im. 46). É de quietude que essas paisagens são feitas. Algo observado por Gonzaga Duque acerca das pinturas de Caron expostas na Galeria de Wilde quando retorna da França: Gonzaga Duque sublinha a simpatia de Caron pela natureza em repouso, a quietude dos lugares extensos. O crítico enumera diversas pinturas⁷³ que ele caracteriza como cantos calmos: *Lande de San Marc*, *Manhã de Agosto*,



Im 47: Caron. *Paisagem na Normandia*, França. 1887.

Im 28: Hanoteau. *Les nénuphars*, 1885

Im 32: Hanoteau *La vieille forge*, 1872.

⁷² *Pharol*, n. 255, ano 23, 01 nov. 1889, p. 1-2.

⁷³ Infelizmente, essas pinturas não puderam ser localizadas em nossa pesquisa. Integram o grupo de obras que ainda precisam ser estudadas em pesquisas futuras.

Plecadence, As margens do Ours e Malestroit, justificando que “não passa por ali uma aragem forte, um grupo de raparigas que voltem, a cantar, da faina do campo; uma revoada de pombos que venha banhar-se à beira d'água (...)”. Ousamos, pois, dizer que o canto de lago da *Paisagem da Bretanha* (im. 46) poderia figurar entre esses trechos calmos elencados por Gonzaga Duque. Ali, onde as cores adquirem tons envelhecidos sob o céu baixo de nuvens, as águas espelhadas duplicam a estabilidade imperante.

Para além da estratégia harmonizadora da composição, a duplicação de formas mediante espelhamento poderia também reforçar o estatuto de *imagem* da pintura, algo que o filósofo italiano Emanuele Coccia discute em *A Vida Sensível* (2010). Nesse livro, Coccia versa sobre a *vida* ou *modo de ser* das imagens como expressão do *sensível*, ou seja, como expressão do âmbito das sensações que nutrem os sentidos dos animais sencientes: odores, sons, formas visíveis, sabores. Ainda que a palavra *imagem* seja relativizada para dar conta desses vários espectros de sensação, é no sentido da *visão* que Coccia mais se concentra e privilegia em seus argumentos e exemplos. Nas variadas experiências dos sencientes com o mundo, a *imagem* expressaria o estado em que as coisas se tornariam perceptíveis, tornar-se-iam fenômeno, isso porque, segundo o filósofo (2010, p. 17) “as coisas não são perceptíveis por si mesmas. Elas precisam *de vir perceptíveis*”. O ser das imagens não coincidiria nem com o objeto mesmo a ser apreendido, nem com a imagem psíquica do senciente que o percebe, mas estaria entre as duas instâncias: além do objeto e aquém do psíquico:

O lugar onde as coisas se tornam fenômenos não é a alma, tampouco a sua simples existência. Para que haja sensível (e para que, assim, haja sensação) “é necessário que exista algo intermediário” (...). Entre nós e os objetos há um lugar intermediário, algo em cujo seio o objeto torna-se sensível, faz-se *phainomenon*. É nesse espaço intermediário que as coisas se tornam sensíveis e é desse mesmo espaço que os viventes colhem o sensível com o qual, noite e dia, nutrem suas próprias almas. (COCCIA, 2010, p. 19)

O autor reabilita a noção de medialidade das imagens retomando a tradição medieval, que admitia as *espécies intencionais*⁷⁴ no processo cognitivo e de conhecimento. Essa noção resgatada pelo filósofo italiano difere da concepção consagrada na fenomenologia por Merleau-Ponty, do primado da *percepção* em relação aos *perceptos*. Coccia (2010, P. 36) critica o fato de os fenomenólogos ainda não parecerem capazes de tomar o *ser do sensível*

⁷⁴ *Imagem, espécie intencional, forma, ideia e representação* são vocábulos que se aproximam quando se trata do processo perceptivo, e remetem a um vasto lastro na história da filosofia. A noção de *espécies intencionais* e seu papel na percepção dos seres humanos foi bastante questionada na virada do século XIII para o XIV e definitivamente rejeitada por Descartes no século XVII (ABBAGNANO, 2000, p. 577). Tanto Coccia quanto Merleau-Ponty (2004) rebatem o modo racionalista com que Descartes concebe a percepção, entretanto, ao contrário de Merleau-Ponty que centraliza a percepção no corpo do senciente, Coccia focaliza os *meios*.

independentemente do *ser de um sujeito*, de uma alma que o percebe, e à afirmação de Merleau-Ponty de que “A percepção não existe senão na medida em que alguém possa perceber”, Coccia (2010, p. 37) contrapõe:

O fenômeno é uma modalidade de ser particular que existe entre o sujeito e o objeto: no meio. Apenas nos meios as coisas se tornam *phainomena*. Apenas nos meios o mundo se faz cognoscível. O mundo não é fenômeno por si mesmo: torna-se *phainomenon* e é *phainomenon* (aparência) em um lugar diferente daquele onde existe, graças a uma matéria diferente daquela que o faz viver.

Para Coccia, o espelho se constitui no exemplar mais evidente da medialidade. Em sua superfície é inequívoco o deslocamento da forma. Defronte a um espelho ou a águas calmas o sujeito percebe que sua forma já não está apenas no seu lugar originário, mas exilada em um *meio*. O espelho, como lugar intermediário, evidencia que a forma está ali, fora de seu lugar próprio, possibilitando assim, que se reflita sobre o estatuto mesmo da imagem. A imagem é a forma fora de seu lugar próprio. “No fundo, o *cogito* do espelho é: *não estou mais onde existo nem onde penso*. Ou ainda: sou sensível apenas onde não se vive mais e não se pensa mais” (COCCIA, 2010, p. 23).

A questão do *espelho* se constituiria em um exemplo da instância intermediária durante o processo da percepção. Entre o objeto a ser percebido e o sujeito que percebe é necessário um lugar intermediário, um *metaxu*⁷⁵. Nas palavras do filósofo (2010, p. 20):

(...) é sempre fora de si que algo se torna passível de experiência: algo se torna sensível apenas no corpo intermediário que está entre o objeto e o sujeito. E é esse *metaxu* (e não as coisas mesmas diretamente) que oferece todas as nossas experiências e que alimenta todos os nossos sonhos. A experiência, a percepção, não se torna possível a partir da imediatez do real, mas sim a partir da relação de contiguidade com esse lugar ou espaço intermediário onde o real se torna sensível, perceptível. Esse espaço não é um vazio. Sem nome específico e diferente em relação aos diferentes sensíveis, mas com uma capacidade comum: aquela de poder gerar imagens. No cerne desse meio, os objetos corpóreos se tornam imagens e assim podem agir imediatamente sobre nossos órgãos perceptivos. Há percepção apenas porque há um *metaxu*. O sensível tem lugar apenas porque, para além das coisas e das mentes, há algo que possui uma natureza intermediária.

Conforme adiantávamos, o espelho se configura como um *meio* privilegiado. No espelho o sujeito percebe sua própria forma fora de si mesmo⁷⁶. De *vidente*, passa a coisa *visível*,

⁷⁵ *Metaxu* é tomado por Coccia como *meio*, *entre dois*, aludindo mesmo aos corpos intermediários que acolheriam as formas e permitiriam a percepção dos sencientes. O termo foi empregado primeiramente por Platão para aludir ao que se coloca *entre*, de natureza intermediária, entre o mundo sensível e o mundo das ideias, que participaria de ambos os domínios. Cf. BENOIT. *Platão além do dogmatismo*. Revista Transformação, São Paulo, 18: 1995, p. 79.

⁷⁶ Nesse ponto o raciocínio de Coccia e Merleau-Ponty confluem, de maneira que poderíamos dizer que é a condição de imagem com que o sujeito se confronta consigo mesmo no espelho que lhe possibilitaria contar a si mesmo como mais uma das imagens do mundo, colocando-se em equivalência com as outras *coisas* do mundo.

transforma-se em imagem, percebendo que ele também está entre as coisas do mundo que podem ser vistas, tornando-se sensível para si mesmo. Ao mesmo tempo “exterior aos sujeitos e aos objetos, é nele [no espelho] que estes transformam o próprio modo de ser e se tornam fenômenos, e aqueles colhem o sensível que precisam para viver” (COCCIA, 2010, p. 20).

De maneira semelhante à imagem de si que no espelho se transforma no fora absoluto, estando além do objeto e aquém do sujeito (como consciência, alma ou psiquê), a paisagem europeia de Caron encontra nesses lagos-espelhos o meio que revela sua condição de imagem, demonstrando que essa forma se encontra fora da matéria que lhe deu origem. Espelho de espelho: no lago figurado está espelhada a paisagem pintada que, por sua vez, espelha o território contemplado, confirmando sua condição de imagem.

O lago como espelho do mundo é intensamente utilizado por Hector Hanoteau (por exemplo, imagem 32). Frequentemente no primeiro plano e ocupando boa parte da composição, as águas acolhem frondes pendentes, expandem a luminosidade do céu, e dobram o entorno, ampliando o espaço e conferindo um mundo próximo e vasto, que está aqui, em volta do corpo, e alhures, como imagem intangível. Em uma das pinturas, *La vieille forge* (im. 32), de 1872, tal espelhamento se apresenta de maneira muito próxima ao que ocorre na pintura de paisagem holandesa⁷⁷. O território é desvelado de forma extensiva, como um mapa desenrolado sobre uma mesa, dando a ver uma área ampla, do primeiro plano ao fundo. Distingue-se por apresentar a multiplicidade de aspectos do *mundo visto e descrito*⁷⁸ tão cara à pintura de paisagem holandesa do século XVII, com suas personagens indiferentes ao espectador, o horizonte baixo e céus vastos.

Vemos as imagens da paisagem europeia duplicarem o território circundante como se fossem anteparos que Caron utiliza para olhar esse entorno do qual deve se apropriar e com o qual deve aprender a exercer seu olhar. Assim, as características já sublinhadas – como a

Tal compreensão contribui para aclarar a asserção de Merleau-Ponty de que o corpo do vidente é feito “do mesmo estofado do mundo” (2004, p. 17).

⁷⁷ “Não é um acaso”, diz Merleau-Ponty (2004, p. 22), “que frequentemente, na pintura holandesa (e em muitas outras), um interior deserto seja “digerido” pelo “olho redondo do espelho”. Esse olhar pré-humano é o emblema do olhar do pintor. Mais completamente que as luzes, as sombras e os reflexos, a imagem especular esboça nas coisas o trabalho da visão”. Olho falso, prótese, olho sem sujeito, sem *psiquê*. Fora da alma e do objeto: meio absoluto onde a forma está fora de seu lugar próprio.

⁷⁸ Em *A arte de descrever* Svetlana Alpers contrapõe o *mundo visto* da paisagem holandesa ao *mundo que vemos* da paisagem italiana. Enquanto na paisagem italiana a composição leva em consideração o posicionamento do espectador diante da pintura, que é então estruturada como uma janela pela qual se vê um cenário, na paisagem holandesa do século XVII, o território é comumente apresentado de forma muito mais ampla e extensiva, à maneira de um mapa. A associação que a autora empreende entre a paisagem holandesa e a cartografia passa também pela noção de *precisão gráfica*, ou seja, como uma representação que apresenta dados e conhecimentos de maneira acertada. Para aprofundamento ver ALPERS, Svetlana. *A arte de descrever: A arte Holandesa no século XVII*. São Paulo: Editora da universidade de São Paulo, 1999.

composição calcada em planos horizontais; a multiplicação da imagem no duplo refletido; a evidência dos arvoredos; e, finalmente, a recorrência de uma atmosfera e luz similares às de Camille Corot e Harpignies – evidenciam as camadas com que o paisagista recobriu seus olhos. Ou seja, demonstram não apenas as características daquele ambiente, como sugerem, também, os meios com os quais o artista orientou o seu olhar para compor suas próprias paisagens.

As paisagens nas exposições de Paris

Para além da referencialidade da obra de Hanoteau e Harpignies para a apreensão da paisagem europeia pelo jovem brasileiro, sabemos que ele se deparou com muitas outras maneiras de representar a paisagem em Paris, onde possivelmente passou bastante tempo. Ali travaria contato com muitas outras imagens, consubstanciando relações com a natureza e multiplicando olhares na esteira de diferentes tradições – recentes, antigas ou recuperadas.

Como mencionado antes, há registro de sua matrícula na *École Nationale des Arts Décoratifs*. Embora não tenhamos encontrado registros de sua frequência, é razoável supor que tenha permanecido parte de sua estadia em Paris para frequentar a instituição. O caderno de matrículas também nos proporciona a informação de seu endereço em Paris, que era o mesmo de Garcia y Vasquez e de Lopes Rodrigues. A moradia era, possivelmente, um hotel e estava localizada no número 63 da *Rue Monsieur Le Prince*, próxima do antigo prédio da ENAD e do *Jardin de Luxembourg*, onde se situa o Palácio do Senado francês e o *Musée du Luxembourg*.

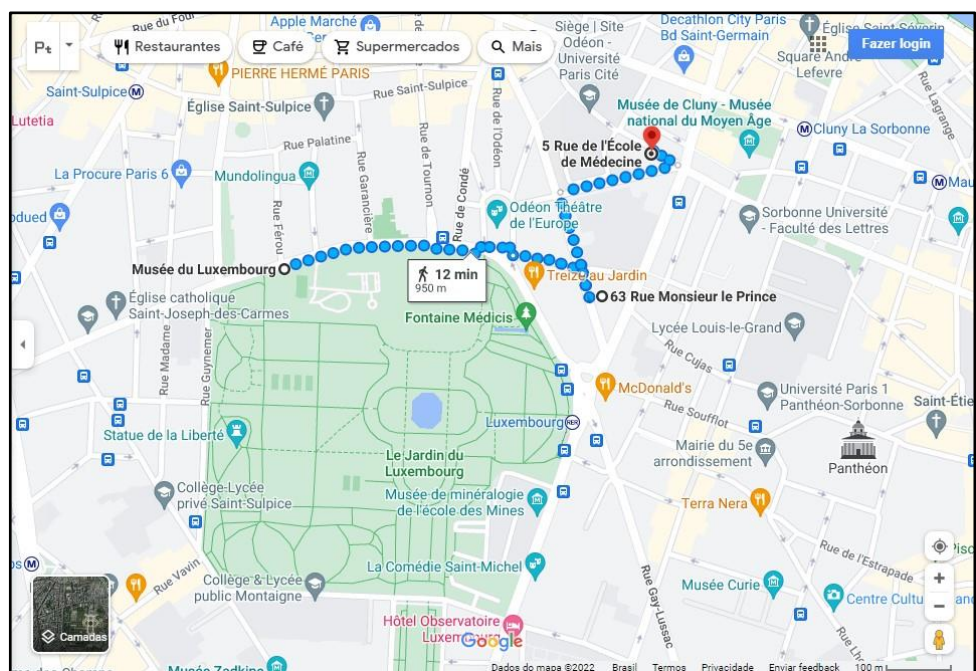


Figura 9: mapa das cercanias no Jardim do Luxemburgo sinalizando a localização do Musée du Luxembourg, a moradia de Caron e a ENAD.



Figura 10: conjunto de fotos mostrando a placa da rua *Monsieur Le Prince*, a porta do número 63 e a fachada do prédio, que estava em reforma em março de 2022. Foto: Ana Carla de Brito.

Conhecido como a antecâmara do Louvre, o Luxembourg era o museu da arte contemporânea daquele período. Seu acervo era constituído principalmente por obras de artistas vivos, que eram adquiridas preferencialmente a partir das premiações do *Salon des artistes français*, o salão anual de Paris. Periodicamente, conforme os artistas faleciam, suas obras poderiam ser transferidas para o Louvre. Desse modo, o Luxembourg expunha e salvaguardava obras contemporâneas prestigiadas e que se apresentavam como constituintes exemplares das escolas artísticas contemporâneas, tanto a francesa, como de outras nações.

O jornal parisiense *Courrier de l'Art* noticia que durante o primeiro semestre de 1885 um novo prédio estava sendo construído para abrigar o museu que até então ocupava algumas salas no *Palais du Luxembourg*. Ao longo dos anos a instituição artística perdeu espaço para o senado francês, que passou a demandar mais salas para o exercício de suas atividades. No mês de abril e junho de 1885 são noticiados os avanços da construção do novo edifício, que ocuparia a porção conhecida como *l'orangerie* no *Jardin de Luxembourg*, com entrada para a *Rue de Vaugirard*, onde se encontra até os dias de hoje. Embora não seja dito se as obras de arte continuavam expostas no espaço até então destinado ao museu dentro do Palácio, imaginamos que sim, por conta do que é sinalizado em notícia veiculada pelo *Courrier de l'Art* em 23 de outubro de 1885, quando é dito que a instituição estaria fechada para realizar a mudança das obras para o novo prédio. Reabrindo apenas seis meses depois, no dia 31 de abril de 1886, o novo *Musée du Luxembourg* receberia mais de oito mil visitantes no dia da inauguração:

Oito mil e quinhentas pessoas visitaram o novo *Musée du Luxembourg* no domingo. Desde quinta-feira, o dia da sua reabertura, foram contados dezoito mil visitantes neste Museu. Das duas às cinco horas, havia uma multidão tão grande nas salas de pintura

que era impossível circular. Apesar das multidões, há cavaletes instalados em grande número e os copistas e estudantes já estão trabalhando. (*Courrier de l'Art*, 9/4/1886, p. 169)⁷⁹

Tendo em vista a importância desse museu e sua proximidade em relação ao lugar de moradia do artista, parece-nos razoável supor que ele não tardaria a visitá-lo para conferir as obras dos célebres paisagistas ali reunidas. Todavia, caso Caron não tivesse ido antes do período de fechamento, imaginamos que ele provavelmente se sentiria propenso a fazê-lo nesse momento de bastante evidência ocasionada por sua reabertura.

Com algumas ferramentas de busca junto à *Joconde*, base de dados das coleções dos museus da França⁸⁰, podemos ter uma ideia das obras que Caron pode ter visto no *Musée du Luxembourg*. Dentre as variadas pinturas de diversos gêneros, o artista brasileiro poderia ter talvez se atentado às paisagens dos artistas da Escola de Barbizon que ainda integravam o acervo como o quadro *Ecluse dans la vallée d'Optevoz (Isère)* (im. 48), de Charles-François Daubigny (1817-1878), premiada no Salon de 1855. Talvez tenha visto *La mer orageuse*, também conhecida como *La vague*, de Courbet, que, segundo consta na documentação online, integrou o acervo desse museu até 1889; pode, ainda, ter tido a curiosidade de examinar *La Cascade du ravin de Cernay-la-Ville*, de Jean Alexis Achard (1807-1884), que foi mestre de Harpignies; e certamente, se estava exposto, teria aproveitado a oportunidade para examinar de perto aos quadros de Hanoteau, *La mare du village* (im. 49) e *Les grenouilles* (im. 50), que passaram a integrar o acervo, respectivamente, em 1873 e 1875.

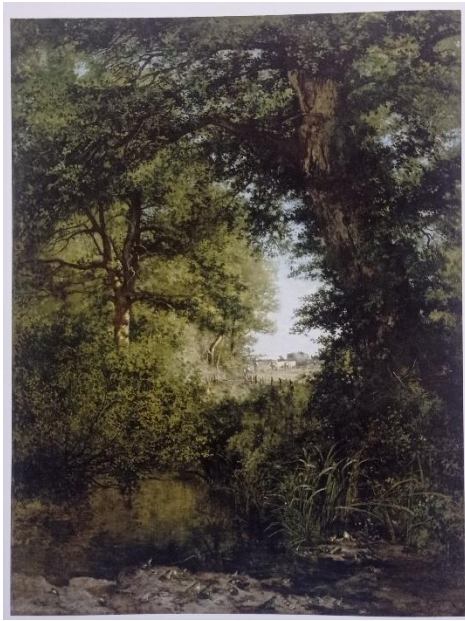


Im. 48 : Charles-François Daubigny. *Ecluse dans la vallée d'Optevoz (Isère)*, 1855.

Im. 49: Hanoteau. *La mare du village*, 1869.

⁷⁹ Todos os quatro volumes correspondentes à coletânea de quatro anos de publicações do jornal entre 1885 e 1888 estão digitalizados e disponíveis na plataforma da Biblioteca Nacional da França, no *site* disponível em: <<https://gallica.bnf.fr/>>. Acesso em: 06 nov. 2022.

⁸⁰ *Site* disponível em: <<https://www.pop.culture.gouv.fr/advanced-search/list/joconde>>. Acesso em 06 nov. 2022.



Im. 50: Hanoteau. *Les grenouilles*. 1874

Millet. A camponesa e sua criança se detêm ao final do dia, apesar do fardo que a primeira carrega, orientando o corpo em direção à igreja, que se divisa no panorama da vila. À rigor, somente na pintura de Michel a paisagem é de fato tema do quadro, porém é inegável que nas duas imagens temos imagens de natureza cujo aspecto exerce certo protagonismo no conjunto. Além disso, cada uma dessas imagens demonstra ideias sobre a representação da paisagem. Observando-as, Caron poderia mais do que ter uma noção do aspecto desses lugares, perceber quais efeitos e elementos visuais os autores das imagens mobilizavam para figurá-las.

É pertinente lembrar da carta enviada pelo artista ao jornalista Silva

No Luxembourg Caron também poderia observar as obras premiadas pelo *Salon*, que eram adquiridas pelo estado francês e passavam, assim, a integrar o acervo do museu. Dentre os paisagistas premiados em 1885, estavam Casimir Destrem (1844-1907) com o quadro *La Fin du jour* (im. 51) e Émile Michel (1828-1909), com a pintura *La Dune, près de Haarlem* (im. 52).

As duas pinturas apresentam abordagens diferentes em relação à paisagem. Sendo a obra de Émile Michel a descrição de um território, e a de Casimir Destrem uma cena ao modo do Ângelus de



Im. 51 : Casimir Destrem. *La Fin du jour*, 1885.

Im. 52 : Michel. *La Dune, près de Haarlem*, 1885.

Tavares⁸¹, em que Caron afirma estar com dificuldades com as cores da paisagem europeia e, no mesmo texto, ao final, sinaliza que ficou incumbido por Hanoteau de dar notícias sobre as exposições. Embora as duas informações não tenham relação aparente, o exercício de aproximá-las nos proporciona a oportunidade de entender a sentença de Wolfflin lembrada por Gombrich (2007, p. 267) segundo a qual uma pintura deve mais a outras pinturas do que à observação direta da natureza. Nossa hipótese é de que isso seja verdade mesmo no caso de artistas naturalistas, como Caron e Hanoteau, cuja intenção era de representar com verdade e sinceridade o que viam diante de si, ou seja, buscavam fidedignidade conforme percebiam, individualmente, a natureza. Eles não viam contrassenso em procurar os meios para tanto em outras imagens, composições, maneiras e efeitos das obras de outros artistas.

Além do *Salon*, que ocorria anualmente entre início de maio e final de junho, muitas outras exposições aconteciam em Paris. O jornal *Courrier de l'Art*⁸² apresenta uma amostra delas nas seções *chronique des musées* e *chronique des expositions*. Em fevereiro de 1886 é noticiado a respeito da exposição de pintura do *Cercle artistique et littéraire* da qual participaram artistas de diversas nacionalidades, como o húngaro Mihály Munkácsy (1844-1900), o italiano Alberto Pasini (1826-1899), o estadunidense Edwin Lord Weeks (1849-1903), além de vários artistas franceses hoje pouco conhecidos como Charles Monginot (1825-1900), François Flameng (1856-1923), Denis Pierre Bergeret (1844-1910), Léon Bonnat (1833-1922), Jules Elie Delaunay (1828-1891), Pierre Emmanuel Damoye (1847-1916), Jean-Jacques Henner (1829-1905)⁸³, Louis Marie Lemaire (1824-1910), Alfred Roll (1846-1919)⁸⁴. Foram expostos retratos, pinturas de gênero, naturezas-mortas, cenas orientalistas, pintura *animalière*⁸⁵ e paisagens. No que se refere a esse último gênero pictórico, menciona-se a pintura *A Capri* (im. 53), de Delaunay, que consiste em uma vista distanciada da ilha italiana de Capri. Como o articulista anuncia que comentaria apenas sobre algumas das pinturas expostas, é possível inferir que os artistas citados tenham exposto outras obras, e, tendo isso em mente, colocamo-

⁸¹ *Pharol*, n. 48, ano 20, 28 fev. 1886, p. 2. Falamos mais extensivamente a respeito dessa carta na seção *No país de Hanoteau* deste capítulo.

⁸² Sabemos que para uma boa compreensão do cenário artístico de Paris entre os anos 1885 e 1888, e em especial da produção de pintura de paisagem nesse contexto, seria importante o exame de periódicos de linhas editoriais e vertentes ideológicas distintas de maneira a podermos examinar a cobertura conferida às numerosas exposições que ocorriam na capital francesa. Isso não nos foi possível devido à exiguidade do tempo, de modo que optamos por abordar alguns dos eventos que julgamos relevantes mediante a análise das coletâneas de textos anuais do jornal *Courrier de l'Art*, cujo editor era o jornalista e crítico de arte Eugène Véron (1825-1889).

⁸³ Seu quadro *Le rêve* seria adquirido pelo estado Francês após ter sido exposto no *Salon* de 1888.

⁸⁴ Seu quadro *Manda Lamétrie, fermière* também seria adquirido pelo estado Francês após ter sido exposto no *Salon* de 1888.

⁸⁵ Pintura de animais, comumente ambientada em paisagens, que nas críticas ao *Salon* parisiense era por vezes tratada separadamente, como um gênero distinto da pintura de paisagem.

nos a imaginar se, acaso, Caron teria tido a oportunidade de conhecer alguma das paisagens de Munkácsy, cujas obras *Poeira em estrada rural* (im. 54) e *Linha de árvores* (im. 55) são bastante pictóricas e atmosféricas.

Entre 20 de março e 30 de abril de 1886 ocorreu a exposição internacional *Noir et Blanc* no *Pavillon de l'Enseignement* do Louvre. Organizada por membros da *Académie des beaux-arts* do *Institut de France*, a mostra expôs obras das artes gráficas, sendo admitidos desenhos, gravuras, pastéis, aquarelas e desenhos industriais. Houve júri de admissão e recompensas com medalhas e menção honorífica. O jornal *Courrier de l'Art* noticiou várias vezes a respeito do evento, divulgando as orientações e afluência do público, com destaque para a visita do presidente da república, François Paul Jules Grévy. Dedicou também um texto apreciativo das obras, por meio do qual podemos conhecer os artistas participantes.

Embora o crítico G. Dargenty mencione alguns artistas, qualificando os trabalhos expostos por eles, o articulista não explicita os títulos das obras. Apesar disso, podemos ter uma noção do trabalho deles ao observar as obras do período indexadas na base



Im. 53: Jules Elie Delaunay. *A Capri*, 1859.

Im. 54: Mihály Munkácsy. *Poeira em estrada rural*. 1883.

Im. 55: Mihály Munkácsy. *Linha de árvores*, 1886.

Joconde. Percebemos, desse modo, a grande produção de paisagens em gravura de Félix Hilaire Buhot (1847-1898), François Louis Français (1814-1897) e Maxime Lalanne (1827-1886), além das paisagens em pastel e aquarela de Léon Lhermitte (1844-1925).

Não podemos deixar de lembrar a importância pedagógica das estampas – como eram chamadas as gravuras presentes em álbuns e livros – para o aprendizado do desenho dos artistas em formação. Embora Caron tenha sido discípulo de Grimm, celebrado pela crítica fluminense por rejeitar esse uso na formação de seus alunos, o artista provavelmente desejaria ver de perto as imagens reproduzíveis⁸⁶ de artistas franceses prestigiados aos quais antes só teria tido acesso em formato reduzido nos jornais que chegavam à capital brasileira. Lembremos ainda que, mesmo para os artistas modernos que aderiram à escola naturalista e ao discurso da originalidade e rechaço à cópia, a gravura continuava sendo um meio importante de divulgação de seus trabalhos, devido à sua reprodutibilidade e facilidade de difusão no meio impresso. Desse modo, percebemos que Français, que pintava paisagens, também as reproduzia em água-forte e fazia versões em gravura de pinturas de outros artistas, como Jules Duprès (im. 56) – artista da Escola de Barbizon sempre lembrado por Gonzaga Duque em suas referências a grandes artistas modernos. O mesmo ocorre com Lalanne (im. 57), cuja produção apresenta imagens a partir de Constant Troyon, Charles-François Daubigny, Camille Corot, Theodore Rousseau e John Constable.



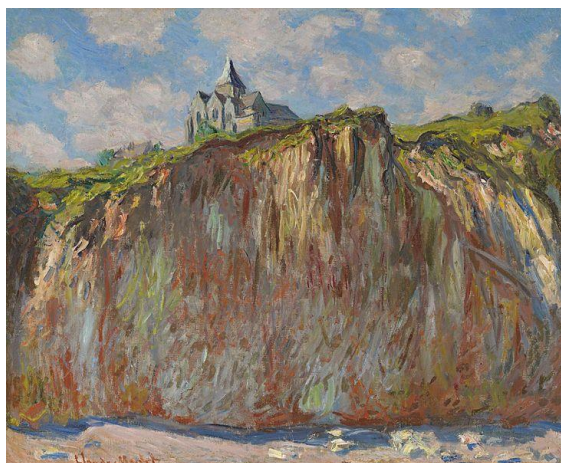
Im. 56: Français à partir de Duprès. *Le pâtre dans la clairière*.

Im. 57 : Lalanne à partir de Troyon. *Vaches sous bois*, 1872.

Como se poderia supor, a agenda de exposições de Paris era bastante movimentada, e algumas mostras se tornavam regulares como a exposição *Noir et Blanc* que começou em 1885 e continuou a ser realizada anualmente nos anos em que Caron permaneceu na França. Esse é também o caso da *Exposition Internationale de Peinture* que tinha lugar na *Galerie Georges*

⁸⁶ A exposição trazia tanto obras gráficas originais, ou seja, criadas originalmente naquela técnica e suporte, quanto imagens feitas a partir de obras de outros artistas. Fossem a partir de pinturas ou desenhos.

Petit e em 1885 já estava em sua terceira edição. Caron poderia ter visto a edição de 1885, uma vez que ocorreu entre 15 de maio e 15 de junho, simultaneamente ao *Salon*, período esse em que o artista brasileiro ainda estava em Paris. O *Courrier de l'Art*⁸⁷ registra a participação de artistas de cinco nacionalidades diferentes, além da francesa, com obras de diferentes gêneros, algo que o crítico G. Dargenty chamaria de “miscelânea artística”, afirmando que muito o agradava. Dentre os quadros que o articulista analisa em sua crônica⁸⁸, destacamos para nosso propósito as apreciações das paisagens de Claude Monet (im. 58) e Jean-Charles Cazin (im. 59). As obras de Cazin são caracterizadas como delicadas, graciosas e pródigas em ocre e as do segundo como variando de “crostas abomináveis” a telas “charmosas, luminosas, claras e transparentes”. No que se refere a Monet, essa avaliação é feita após Dargenty declarar que não nutre muita simpatia pelos impressionistas, mas não poderia deixar de observar suas qualidades. Ao abordar as obras da edição de 1887, mais uma vez os elogia, afirmando fazerem boa figura na exposição. Nessa ocasião havia quadros de Monet, Renoir, Pissaro, Sisley e Wistler. Este participava com os quadros *Rose et nacre* e *Nocturne en gris et or* (im. 60), sobre os quais o crítico afirma⁸⁹ tratarem-se das “cinquenta manchas com os títulos mais atraentes do mundo”.



Im. 58: Monet. *L'église de Varengeville, effet matinal*. 1882.

Im. 60: Cazin. *Arco-Íris*, 1883.

Im. 61: Wistler. *Nocturne en gris et or*, 1876.

⁸⁷ *Courrier de l'Art*, 17 abr. 1885, p. 188; 29 mai. 1885, p. 263.

⁸⁸ *Courrier de l'Art*, 29 mai. 1885, p. 263.

⁸⁹ *Courrier de l'Art*, 27 mai. 1887, p. 163.

Ainda que nessas duas ocasiões o principal crítico do jornal *Courrier de l'Art* tenha sido elogioso com os artistas agremiados em torno da denominação impressionista, percebemos ao analisar os números do veículo entre 1885 e 1888, que o periódico não cobria os eventos de grupos contestatórios com a mesma atenção e dedicação prestadas a exposições ligadas ao *Institut de France*, à *Société des artistes français* e outras sociedades.

Durante o ano de 1885 noticia a *Exposition des artistes indépendants* em duas ocasiões: em nota no dia 27/3/1885 com o anúncio de sua preparação e orientações aos artistas que dela desejassem participar; e em 26/6/1885, ao noticiar a prorrogação de seu fechamento, que estava previsto para dia 20 de junho e é alterado para o dia 28 daquele mês. Não é dedicado nenhum outro texto à exposição para noticiar a afluência do público ou comentar as obras expostas. O mesmo acontece em relação à edição de 1886 da mesma exposição, quando são dedicadas apenas duas notas, em 23/4/1886 e em 13/8/1886, anunciando a chamada da *Société des Artistes indépendants* aos artistas que desejassem participar da exposição a iniciar-se no dia 20 de agosto daquele ano. Em 1886 há apenas duas notícias a respeito do *Salon des Refusés*, evento organizado concomitantemente ao salão oficial, expondo os quadros recusados pelo júri deste: o anúncio com a reprodução das orientações dos organizadores em 23/4/1886 e sua declaração de que há muitas obras de valor dentre os 5500 quadros recusados, que, por isso deveriam ser submetidos à opinião pública. A segunda notícia consiste em uma nota curta informando o local e dia de abertura da exposição. Já no que se refere à última exposição dos impressionistas, ocorrida em 1886, encontramos uma nota de informação da exposição e um longo texto apreciativo na edição do dia 21/5/1886, seis dias após a abertura do evento, em que expuseram Degas (1834-1917), Jovain (?), Gauguin (1848-1903), Guillaumin (1841-1927), Pissaro (1830-1903), Lucien Pissaro (1863-1944), Odilon Redon (1840-1916), Rouart (1833-1912), Schuffenecker (1851-1934), Seurat (1859-1891), Signac (1863-1935), Gillot (1868-1925), Vignou (1847-1909), Zandominighi (1841-1917), as senhoras Bracquemond (1840-1916), Mary Cassat (1844-1926) e Berthe Morisot (1841-1895). Embora a crítica de Dargenty tenha sido desfavorável, a repercussão geral da exposição em outros veículos foi majoritariamente positiva, como exemplifica o texto de Roger Marx para o jornal *Le Voltaire* em 17 de maio de 1886:

Passou o tempo em que o *Salon des impressionnistes* provocou uma hilaridade suave, uma ironia amarga e uma raiva estrondosa. Depois de termos acusado como ridícula a manifestação de uma arte livre e independente, concordamos agora que esses esforços, essas buscas da verdade são mais interessantes, mais difíceis e, portanto, mais merecedores do que a constante repetição de fórmulas aprendidas e receitas estabelecidas.

Caron certamente tomou conhecimento da oitava exposição impressionista e é possível que a tenha visitado. Ainda que sua produção não possa ser associada à pintura impressionista, o fato de que estava em Paris quando ocorreu a última mostra especialmente identificada com



Im. 61: Hiroshige. *Paysans dans une rizière*..

Im. 62 : Petitjean. *Les Remparts de Flessingue (Hollande)*, 1885.

Im. 63 : Goethals. *La plage à Scheveningen*, 1888.

o grupo deve ser levada em consideração quando pensamos na sua busca por pintar a natureza e nos conscientizamos da referencialidade das imagens que se propunham a fazer o mesmo.

No ano de 1888 muitas exposições oportunizariam a observação de representações de paisagens as mais diversas. Das paisagens de Chōbunsai Yeishi (1756-1829), Katsushika Hokusai (1760-1849) e Utagawa Hiroshigé (1797-1858) (im. 61) na *Exposition historique de l'art de la gravure au Japon*, organizada no *salon* do marchand Samuel Bing⁹⁰; passando pelas individuais⁹¹ do francês Edmond Marie Petitjean (im. 62) e do belga Jules Goethals (im. 63), ocorridas, respectivamente, na *Galerie des artistes modernes* e na *Galerie Georges Petit*; até os paisagistas do *Salon des artistes français*. Harpignies participou dessa edição com *Un torrent dans le var* (im. 64), que foi uma das obras adquiridas pelo Estado naquele ano⁹², juntamente com *Ferme à Saint-Aubin-sur-Quillebeuf* (im. 65) de Victor Jean Binet e *Le bois de Captieux* (im. 66) de Jean Cabrit, dentre outras paisagens.

⁹⁰ *Courrier de l'Art*, 01 jun. 1888, p. 171.

⁹¹ *Courrier de l'Art*, 13 abr. 1888, p. 113.

⁹² *Courrier de l'Art*, 06 jul. 1888, p. 212.

Ainda que só possamos fazer conjecturas do que Caron poderia ter visto a partir do que estava disponível para ser visitado, sem que tenhamos fontes que nos possam atestar ou mesmo sugerir que ele tenha observado ou estudado alguma dessas obras, há um conjunto de artistas pelo qual provavelmente ele teria especial interesse. Trata-se dos artistas que compuseram a escola de Barbizon⁹³, que àquele momento estavam consagrados no cenário artístico francês e internacional, e em cuja filiação artística se inscreviam Hanoteau e Harpignies.

Na década de 1880 as obras de Theodore Rousseau (1812-1867), Jean-François Millet (1814-1875), Charles-François Daubigny (1817-1878), Jules Dupré (1811-1889), Narcisse Díaz de la Peña (1807-1876), Constant Troyon (1810-1865) e Camille Corot (1796-1875) já integravam o Louvre. Suas pinturas também eram anunciadas frequentemente na seção *Chronique de l'Hôtel Drouot* do jornal *Courrier de l'Art*, onde se divulgavam as obras em leilão, e eram parte de exposições regularmente. Em 1885, por exemplo, estiveram entre as obras reunidas em uma mostra nomeada como *Exposição dos Recusados*⁹⁴ organizada pela *Association des journalistes républicains*⁹⁵, e em 1887 integraram a exposição *Estampes du siècle*, na *Galerie Georges Petit*⁹⁶. Em 1887 foi realizada uma exposição das obras de Millet na *École de Beaux-*



Im. 64: Harpignies. *Un torrent dans le var*.
 Im. 65: Binet. *Ferme à Saint-Aubin-sur-Quillebeuf*.
 Im. 66: Cabrit. *Le bois de Captieux*.

⁹³ Tratamos da importância desse grupo de paisagistas de modo mais detido no capítulo 3, *As ideias de paisagem na crítica e as camadas do olhar*, na seção *Retorno à natureza*.

⁹⁴ Ao invés de apresentarem os quadros recusados no *Salon* daquele ano, tinham por objetivo expor os artistas célebres que foram recusados no passado.

⁹⁵ *Courrier de l'Art*, 27 mar. 1885, p. 154.

⁹⁶ *Courrier de l'Art*, 30 out. 1887, p. 310-11.

Arts tendo como um de seus objetivos promover a subscrição para a edificação de um monumento em homenagem ao artista, falecido em 1875. O *Courrier de l'Art* registra o sucesso de público da mostra⁹⁷ e G. Dargenty⁹⁸ escreve uma crítica bastante elogiosa às obras em exposição e ao percurso artístico de Millet em especial. As obras dos integrantes da escola de Barbizon também eram vistas em mostras de coleções particulares, como a de Georges Lutz, exposta na Galerie Georges Petit em dezembro de 1885⁹⁹.



No Louvre, além de poder apreciar *Effet d'orage* (im. 67), de Theodore Rousseau, *Une Matinée* (im. 68), de Camile Corot e *L'Eglise de Greville*, de Millet (im. 69), Caron poderia examinar obras de outros paisagistas franceses da geração dos artistas de Barbizon, como Théodore Caruelle d'Aligny (1798-1871) (im. 70) e Alexandre Gabriel Decamps (1803-1860) (im. 71), e anteriores, como César Van Loo (1743-1821) (im. 72) e Jean-Joseph-Xavier Bidault (1758-1846) (im. 73). Ali, ele também teria acesso a várias escolas de pinturas de paisagem, como a holandesa de Nicolaes Berchem (1620-1683) (im. 74), Paulus Potter (1625-1654) (im. 75) e Jacob van Ruisdael (1628-1882) (im. 76), que foi recuperada pelos artistas da escola de Barbizon e divulgada pelos estudos de Théophile Thoré; e a inglesa, de John Constable (1776-1837) (im. 77 e 78).



Im. 67 : Th. Rousseau. *Effet d'orage*, 1845-8 .
 Im. 68 : Corot. *Matinée*, 1850.
 Im. 69 : Millet. *L'Eglise de Greville*, 1871-4.

⁹⁷ *Courrier de l'Art*, 24 jun. 1887, p. 199.

⁹⁸ *Courrier de l'Art*, 20 mai. 1887, p. 153.

⁹⁹ *Courrier de l'Art*, 04 dez. 1885, p. 585.



Imagem 70: Théodore Caruelle Aligny.
Une villa italienne, c. 1825 – 1850.



Imagem 71: Alexandre-Gabriel Decamps.
Les remparts d'Aigues-Mortes, 1844.

Imagem 72: Cesar Van Loo. *Paysage d'Italie avec aqueduc en ruines*, 1780.



Imagem 73: Jean Joseph Xavier Bidault. *Paysage avec chute d'eau*, c. 1810.



Imagem 74: Nicolaes Berchem. *Bergère trayant une chèvre*, c. 1645-1650.



Imagem 75: Paulus Potter. *Le Bois de La Haye*, c. 1650.
Imagem 76: Jacob van Ruisdael. *Le Coup de soleil*, 1660-1670.

Além das diversas exposições de pinturas e artes gráficas ocorridas em Paris entre 1885 e 1888, dentre as quais pincelamos sobre um pequeno número, a capital francesa também era lugar de uma quantidade considerável de exposições sobre artes decorativas ou industriais, ou seja, das artes aplicadas à indústria. Os objetos designados como artes industriais abrangiam um grande número de gêneros, tais como cerâmicas, tapeçarias, mobiliário, pintura decorativa em interiores arquitetônicos ou em painéis, etc. As mostras eram organizadas por diferentes entidades, como a *Union centrale des Arts décoratifs*, a *École National des Arts Décoratifs*, ou, ainda, os museus das manufaturas nacionais de *Sèvres* e *Gobelins*. Como Caron se matriculou na ENAD, possivelmente estava à par do que se produzia e se expunha nesse meio.



Imagem 77: John Constable. *La baie de Weymouth (Dorset) à l'approche de l'orage*, 1818-19.

Imagem 78: John Constable. *Vue de Hampstead Heath*, 1822.

Naquele período discutia-se a respeito da criação de um novo museu das artes decorativas para substituir aquele que se encontrava provisoriamente no *Palais de l'Industrie*, em *Champs Elysée*. Esse assunto está presente quase todas as semanas no jornal *Courrier de l'Art*, em artigos frequentemente assinados por Eugène Véron, que era membro da *Union centrale des Arts décoratifs*. Véron procurava demonstrar o que considerava ser um equívoco do presidente dessa sociedade, Antonin Proust, que pretendia edificar o novo museu no *Quai d'Orsay*. O articulista argumenta reiteradamente¹⁰⁰ que seria importante instalá-lo junto a bairros industriais de Paris, como o *Marais* ou o *Faubourg Saint-Antoine*, tendo em vista que seu principal objetivo era o de ser instrumento de instrução para os trabalhadores que se ocupavam da manufatura das artes industriais.

Outro tema recorrentemente em discussão era a Exposição Universal de 1889 e sua preparação. A edição de 1889 do grande evento da indústria, das manufaturas e do comércio internacional ocorreria em Paris e já era objeto de cuidados desde 1885, quando foram definidos o lugar de sua instalação, os principais edifícios a serem construídos, bem como a área a ser ocupada¹⁰¹. Em fevereiro de 1886 o jornal *Courrier de l'Art* convoca Lockroy, então novo ministro do comércio e da indústria, a iniciar imediatamente os preparativos da grande exposição, sugerindo um nome para o comissariado geral. No mesmo ano foi aberto concurso para o projeto do palácio da exposição¹⁰², tendo como um dos integrantes do júri, Louvrier de Lajolais, diretor da ENAD. Em janeiro de 1887, são iniciados os trabalhos no canteiro de obras para edificar a Torre Eiffel, que seria inaugurada no grande evento de 1889. O jornal *Courrier de l'Art*¹⁰³ registra, em março de 1887, a demanda de posicionamento de seus leitores, tendo em vista a subscrição de artistas em protesto contra a construção do monumento, que consideravam desgracioso e semelhante a “uma chaminé de usina” (PESAVENTO, 1997, p. 186). Em 1888 os preparativos se avolumam e dentre os vários textos a respeito da grande feira está a nota sobre as decisões a respeito da celebração do centenário da revolução de 1789, que motivaria exposições de arte, publicações e reimpressões de documentos, além da organização de conferências.

Como visto, Paris oportunizava um mundo de imagens, representações e discussões ao jovem artista Hipólito Caron.

¹⁰⁰ Algumas entradas referentes a essa discussão: *Courrier de l'Art*, 18 jun. 1886: p. 289; 20 ago. 1886, p. 381; 17 set. 1886, p. 414.

¹⁰¹ *Courrier de l'Art*, 24 abr. 1885, p. 199.

¹⁰² *Courrier de l'Art*, 21 mai. 1886, p. 252 e 4 jun. 1886, p. 272.

¹⁰³ *Courrier de l'Art*, La Tour Eiffel, 04 mar. 1887, p. 65.

A escola de artes decorativas

O acompanhamento dos debates em torno da destinação do *Musée des Arts Décoratifs*, bem como da preparação da Exposição Universal de 1889 pode nos dar uma dimensão da importância das artes decorativas ou industriais naquele período. O desenvolvimento industrial era então relacionado com a ideia de progresso, o investimento na qualificação dos trabalhadores das indústrias, visto como cada vez mais necessário e a aplicação das artes à indústria, crescentemente mais valorizada. A Exposição Universal de 1855, a primeira ocorrida em Paris, foi importante nesse sentido, pois iniciou “a conciliação, no plano das ideias, entre as noções de utilidade e beleza, ou entre a indústria e a arte” (PESAVENTO, 1997, p. 96), inovando em relação à exposição londrina de 1851 por incorporar um Palácio das Belas-Artes e conceder um lugar próprio para as artes decorativas. Não por acaso, o Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro foi fundado em 1858 com o fim de

quebrar a dicotomia: bacharelismo versus analfabetismo e implantar um segmento intermediário de estudo que permitisse o exercício profícuo e digno de uma profissão nos diversos ramos das chamadas artes industriais ou artes menores. Visava, também, estimular o talento e as habilidades dos alunos-operários através do ensino artístico aplicado às artes e ofícios, e aperfeiçoado como desenho industrial. (BIELINSKI, 2009, p. 1).

Esses mesmos objetivos são externados nos textos do jornal *Courrier de l'Art* que tratam da importância do acesso dos operários ao *Musée des Arts Décoratifs*, bem como do cuidado para com a qualificação da mão de obra empenhada nas artes industriais em instituições como a *École Nationale des Arts Décoratifs*. Havia, pois, a expectativa de que os estudantes de escolas desse gênero fossem agentes propulsores do desenvolvimento industrial francês, como sugere o discurso de Georges Berger, o comissário geral da exposição universal de 1889, na abertura da cerimônia de entrega de recompensas aos alunos da ENAD¹⁰⁴ em agosto de 1886. Ocasão essa em que convocou os jovens estudantes a tomarem seu lugar de honra no grande evento de que estava encarregado.

Caron tinha, assim, um ambiente bastante motivador para se dedicar ao estudo das artes decorativas na ENAD. Tanto mais se nos lembrarmos de sua experiência como professor de desenho no Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro quando era apenas um estudante na AIBA e tivermos em mente, ainda, o mercado para a área em Juiz de Fora, cidade de residência de sua família.

¹⁰⁴ *Courrier de l'Art*, 06 ago. 1886, p. 371.

Aline Medeiros de Vasconcellos (2019, p. 23), em sua alentada pesquisa sobre a produção do artista nos acervos e coleções juiz-foranos, disserta sobre a necessidade de mão de obra qualificada nesse ramo, na cidade mineira:

Ao final desta centúria, a cidade de Juiz de Fora arrecadou para si o prestígio político, econômico e social, de uma influente e ilustre aristocracia, devido ao crescimento econômico ligado a cafeicultura, permitindo que essas elites de origem agrária diversificassem seus investimentos e implementassem um projeto industrial.

Essas iniciativas pioneiras permitiram a expansão do núcleo urbano e o desenvolvimento de uma economia não mais limitada à comercialização do café na Zona da Mata Mineira. O sucesso econômico permitiu que Juiz de Fora formasse sua base cultural e, a imprensa em particular, teve um papel importante, passível de ser verificado pela circulação de cerca de cem jornais e revistas nos últimos trinta anos do século XIX.

Neste período a cidade mineira contava com uma excelente ligação rodoviária e ferroviária com o Rio de Janeiro, possibilitando a Juiz de Fora fazer parte dos roteiros de importantes músicos e companhias de teatro. Entre os séculos XIX e XX, o Teatro Misericórdia, posteriormente o Teatro Juiz de Fora, o Cine Teatro Paz, o Teatro Paz, o Teatro Polytheama e o cinema Pharol eram algumas casas de espetáculos e cinemas da cidade.

Ao retornar da Europa e se estabelecer em Juiz de Fora, Caron realiza dois painéis decorativos para o teatro da cidade¹⁰⁵, por encomenda do industrial Frederico Laje. Trata-se de duas alegorias, uma representando a Música e outra, o Teatro.



Im. 79 Caron. *Alegoria à música* | Im. 80: Caron. *Alegoria ao teatro*. Painéis decorativos, 1891.

¹⁰⁵ No que tange aos nossos propósitos, trataremos brevemente essas pinturas, detendo-nos mais na *Alegoria à música*. Para uma abordagem mais profunda dessas obras e sua relação com o contexto de Juiz de Fora, bem como em relação à produção de pintura decorativa no Brasil, ver o excelente estudo: VASCONCELLOS, Aline M. HIPÓLITO BOAVENTURA CARON E O MUSEU MARIANO PROCÓPIO: paisagens, retratos e arte decorativa. (Orient.: Maraliz Christo). Dissertação de mestrado. Programa de Pós-Graduação em História, UFJF. Juiz de Fora, 2019.

Vasconcellos (2019, p. 28-29) aproxima o primeiro painel à pintura decorativa de Paul-Jacques-Aimé Baudry (1828-1886) para a Ópera Garnier, de Paris, que Caron certamente observou e estudou, por se tratar de uma referência importante para as artes decorativas. As obras de Baudry também estiveram em evidência em Paris no ano de 1886, quando, por ocasião de sua morte, foi organizada uma exposição individual de sua produção na *École des Beaux-Arts*. O *Courrier de l'Art* registrou boa frequência da exposição, chamando atenção para a visita do presidente da república, Jules Grévy¹⁰⁶.



Im. 79 Caron. *Alegoria à música*, 1891 | Im. 81: Paul Baudry. *Érato*, 1866/74.

Como observado pela pesquisadora, a alegoria pintada por Caron apresenta uma figura com postura, posição de braços e pés, paleta de cores e panejamento das vestimentas muito semelhantes à figura de Baudry, que representa Érato, a musa grega da poesia lírica. É preciso observar, no entanto, como Vasconcellos (2019, p. 24) também o faz, que não se trata de uma obra de grande qualidade em termos de concepção e execução. Há pouco contraste entre figura e fundo; a cabeça, cuja posição difere daquela executada pelo artista francês, não parece encaixar com a musculatura dos ombros e pescoço; falta apoio ao cotovelo suspenso, que na pintura de Baudry repousa sobre um rochedo; a posição da lira é dúbia em relação à perspectiva do espaço e à posição do braço suspenso; e o modelado do rosto e braços carecem de firmeza.

A flagrante diferença de qualidade entre os painéis decorativos executados para o Teatro de Juiz de Fora e a pintura de paisagem de Caron motivou a desconfiança quanto à autenticidade

¹⁰⁶ *Courrier de l'Art*, 09 abr. 1886, p. 171.

dos painéis, como pode ser visto através da ficha classificatória do Departamento de Acervo Técnico do Museu Mariano Procópio, onde a autoria é grafada, nos dois casos, como "Atribuído à Hipólito Boaventura Caron". Entretanto, tendo Vasconcellos (2019, p. 24) localizado a notícia da encomenda realizada por Frederico Laje a Caron em 1891¹⁰⁷, reconhecemos como muito provável de que a autoria esteja correta.

Embora não tenhamos informações sobre outras decorações realizadas pelo artista, sua escolha por se dedicar ao estudo das artes decorativas em Paris é manifestamente justificada pelo campo de trabalho que se abria no Brasil nessa área. Abertura essa impulsionada tanto pela valorização e fomento das artes decorativas e industriais, quanto pela concentração de capitais e desenvolvimento urbano de áreas próximas à capital do império brasileiro, como é o caso de Juiz de Fora. Além do mais, o estudo na ENAD significava a possibilidade de ter uma formação certificada na França sem necessidade de concurso de admissão e sem custos, por se tratar de uma escola gratuita.

Localizada à época da estadia de Caron no antigo teatro de anatomia de *Saint-Cosme*, situada no número 5 da *rue de l'École de Médecine*¹⁰⁸, a *École Nationale des Arts Décoratifs* foi criada em 1776 por iniciativa do pintor Jean-Jacques Bachelier, sob os auspícios do rei Luís XV, sendo nomeada naquele momento como *École Royale Gratuite de Dessin*. Ocupava, na época de sua fundação, a *Chapelle du collège d'Autun*, na *rue Saint-André-des-Arts*, no sexto arrondissement.



Figura 11: Fachada da antiga *École Nationale des Arts Décoratifs*, na *Rue de l'École de Médecine*, nº 5.

¹⁰⁷ *Diário da Manhã*, Juiz de Fora, 03 mar. 1891, p. 1.

¹⁰⁸ O prédio destinado à ENAD pertence hoje à Unniversité Sorbonne Paris 3.

A escola se ocupava em seu início, da profissionalização de artesãos e preparação para o trabalho em manufaturas, oferecendo uma formação baseada no desenho linear: perspectiva, desenho de arquitetura, figura humana, animais, plantas ou ornamentos. No decorrer dos anos e com a passagem de diferentes diretores, a escola oscilou entre uma abordagem mais próxima da escola de belas artes e o ensino profissionalizante para a indústria. Esse desvio de finalidade motivou a crítica feita por Gaston Louvrier de Lajolais, que assume sua direção em 1877, afirmando que o estabelecimento havia deixado de ser o "seminário dos artesãos" pretendido por seu criador, para se tornar "a pequena porta da *École des beaux-arts*". (FROISSART-PEZONE, 2004, p. 110).

Assumindo para si a tarefa de reconfigurar a escola ao tempo em que viviam, Louvrier de Lajolais começa por mudar o seu nome para *École National des Arts Décoratifs*.

Ao especificar que a escola é dedicada às "artes decorativas", Louvrier de Lajolais pretende ser claro sobre sua identidade: aprende-se apenas as artes que contribuem para embelezar o ambiente cotidiano - objetos e espaço arquitetônico -, e não os rudimentos das disciplinas técnicas - para as quais o Conservatório é suficiente - nem as bases acadêmicas que podem ser utilizadas para entrar na *École des Beaux-Arts*. (FROISSART-PEZONE, 2004, p. 111).

Quando Caron ingressou na escola, em 1885, eram oferecidos os cursos de matemática; desenho linear e geométrico (curso obrigatório sob pena de exclusão para os alunos dos cursos elementares); arquitetura e construção; desenho de arquitetura; desenho de figura e de animais; desenho de ornamento e de flores, desenho a partir de moldes em gesso, desenho a partir dos antigos, escultura (dois cursos); história; e composição de ornamentos. Esses cursos eram completados por outros de aplicação decorativa ministrados em ateliers: perspectiva prática; legislação especial para arquitetos; anatomia comparada; história geral das indústrias, cursos preparatórios para os certificados dos professores de desenho (cf. DUPRÉ e OLENDORFF, 1885, p. 304).

Como mencionamos, o acesso à escola era livre e gratuito, não sendo necessário nenhum concurso para ingressar nela, tendo como pré-requisitos, porém, que os estudantes soubessem ler, escrever e contar. No caso dos estrangeiros, era necessário, ainda, que o aluno fosse indicado pelo representante de seu país e sob decisão especial do ministro da instrução pública da França (DUPRÉ e OLENDORFF, 1885, p. 302). O setor documental da biblioteca da Escola de Artes Decorativas atual, herdeira da antiga instituição, mantém documentos de análise de sua frequência por estrangeiros. Baseando-se nos documentos da pasta AJ 53 - 143 conservados pelos *Archives Nationales* de Saint-Denis, os bibliotecários organizaram uma tabela com o nome dos estudantes que passaram pela instituição entre 1855 e 1878.

Examinando-a constatamos que a então *École Imperiale Spéciale de Dessin et de Mathématiques* foi frequentada por artistas brasileiros ilustres, como Victor Meireles de Lima (1832-1903), Pedro Américo de Figueiredo e Mello (1843-1905) e Arsênio Cintra da Silva (1833-1883).

1876 - 0	VELLONI	Charles	Belgique
1858 - 1	DEGEETER	Auguste	Belgique
1861 - 4	HULLARY	Joseph	Bohême
1861 - 4	SCHAFAROWIC	Franz	Bohême
1854 - 4	GRUNEWALT	Georges	Brésil
1859 - 4	ARSENIO	Sylva	Brésil
1859 - 4	LIMA	Victor	Brésil
1860 - 2	DE FIGUEIREDO-E-MELLO	Pedro	Brésil
1860 - 3	BERNARDINOT	Nunès	Brésil
1860 - 4	CARDOZO	Daniel	Brésil
1861 - 3	GUIMARAES	Joseph	Brésil
1862 - 4	CARVALHO	François	Brésil

Figura 12: Nomes dos artistas brasileiros na lista de alunos estrangeiros da *École Imperiale Spéciale de Dessin et de Mathématiques*.

Conforme já mencionamos, o jornal *Pharol*¹⁰⁹ reproduz nota da *Gazeta de Notícias* relatando os êxitos do Caron na aula de desenho e afirmando que ele teria sido premiado no concurso de desenho de figura e no de ornamentação. Esse é o único registro de que dispomos a respeito dos cursos que o artista estava frequentando na ENAD. A partir dele podemos inferir seus prováveis professores, conferindo os nomes constantes na lista de cada curso junto à documentação da escola conservada pelos *Archives Nationales* de Saint-Denis.

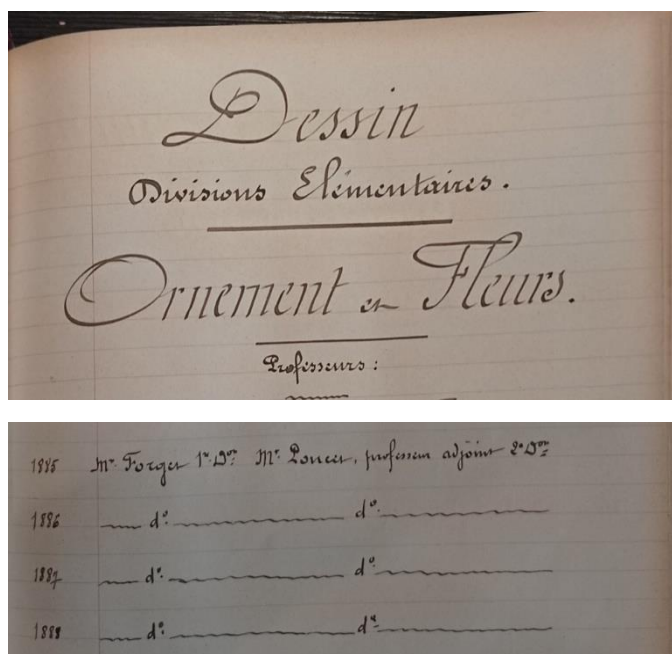


Figura 13: Página de documento constante no fundo AJ 53 conservado nos *Archives Nationales*, Saint Denis.

¹⁰⁹ *Pharol*, n. 48, ano 20, 28 fev. 1886, p. 2.

Junto ao curso de desenho de ornamentos e flores Caron teve como professores Adrien Eugène Forget (1849-*) e Jean-Louis Poncer (1853-1891). Segundo consta nos documentos organizados por François-Pezone¹¹⁰, Forget era arquiteto, formado pela *École des Beaux-Arts*, com vasta experiência em obras públicas, tendo sido citado nas memórias do Barão Haussmann como parte da comissão encarregada por verificar junto a cada região de Paris e Saint-Denis as informações dos relatórios dos arquitetos à serviço da reforma urbana por ele empreendida. Trabalhou como subinspetor junto à reconstrução da *Église d'Auteuil* (fig. 15), projetada por Émile Vaudremer (1829-1914), e também junto à construção do novo *Collège Chaptal*, projetado por Eugène Train (1832-1930). Exercendo a função de inspetor de obras junto à *Compagnie des Chemins de Fer de l'Est*, em 1880, preparou os projetos e conduziu os trabalhos de expansão de estações de trem e serviços administrativos. Iniciou a docência na ENAD em 1877 como *répétiteur* (uma espécie de monitor que auxilia os exercícios dos alunos), passando a professor adjunto em 1882 e a titular em 1885, cargo em que permaneceu até a sua aposentadoria em 1907.

Jean-Louis Poncer era do círculo de Forget. Como ele, trabalhou na construção da igreja de Auteuil, foi aluno do arquiteto que a projetou e também trabalhou para a

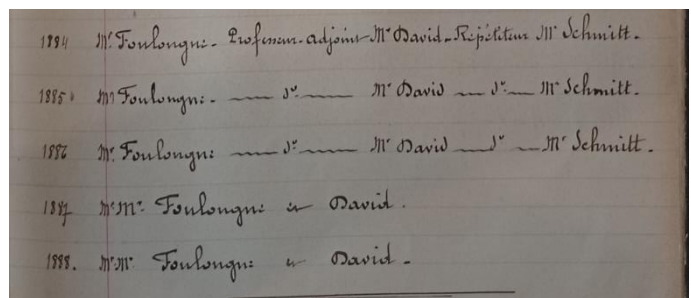
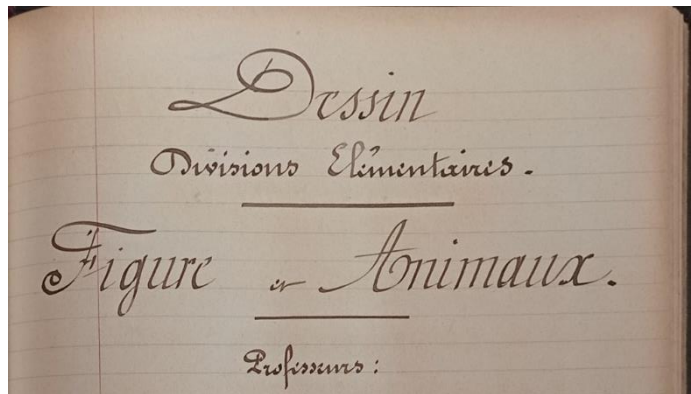


Figura 14: Página de documento constante no fundo AJ 53 conservado nos Archives Nationales, Saint Denis.



Figura 15 : *Église d'Auteuil*, projetada por Émile Vaudremer.

¹¹⁰ FRANÇOIS-PEZONE, Rossella. *L'École Nationale des Arts Décoratifs: Les enseignats, les enseignements, les concours 1877-1914. Mission de recherche*. ENSAD, Paris: Automne 1998.

Compagnie de l'est de 1880 a 1882. Foi subinspetor de diversas obras, dentre elas do *Collège d'Etampes*, a aproximadamente 60 km de Paris, e foi inspetor das obras do *Lycée de Vaugirard*, ambos os trabalhos transcorreram sob a direção de Vaudremer entre 1884 e 1885. Começou a atuar como *répétiteur* na classe de *dessin d'ornement* em 1884, tornando-se professor adjunto em 1885. Lecionou na ENAD até seu falecimento, em 1891.

Caron teve como professores no curso de figuras e animais Alfred-Charles Foulongne, Charles David e Léon Paul Felix Schmitt. Foulongne¹¹¹ era pintor, foi aluno de Paul Delaroche e Charles Gleyre, tendo entrado na *École de Beaux-Arts* em 16 de abril de 1855. Expôs no *Salon* entre 1848 e 1882, e recebeu uma medalha em 1869. Suas obras incluem *Bacchante endormie (Alençon)*, *Daphnis et Chloé (Le Havre)*, *Vue des aqueducs de Marly (Limoges)* e *Un soir de moisson (Rouen)* (im. 83).

Léon Paul Felix Schmitt (1855-1902) foi aluno da ENAD, tornando-se em 1881 *répétiteur* dos cursos de desenho elementar de figuras e animais, de desenho a partir de gesso, dos antigos e do natural. Por não ter obtido certificado de ensino de desenho não pôde continuar lecionando e foi demitido em 1887, apesar de a direção desejar que ele continuasse integrando o quadro docente da escola. Também lecionou e *École Normale de dessin de la rue Vavin* e se



Imagem 82: Foto de quadros em exposição no Salon de 1866.

Imagem 83: Foulongne. *Un soir de moisson (Rouen)*. *Hymne à la Nature*. 1866.

¹¹¹ Informações biográficas conforme verbete sobre o artista disponível na plataforma da Universidade de Glasgow dedicada às cartas e documentos do artista James McNeill Whistler. Site disponível em: <https://www.whistler.arts.gla.ac.uk/correspondence/people/biog/?bid=Foul_AC&initial=>>. Acesso em: 06 nov. 2022.

ocupou da decoração de diversos lugares públicos como as prefeituras de Vincennes, Asnières (im. 84) e Vanves¹¹².

Infelizmente, a falta de dados nos impede de reconstituir uma imagem mais próxima do que teria sido a formação de Caron junto a *Écoles Nationale des Arts Décoratifs*, uma vez que no caderno de matrículas da escola não são mencionados os cursos que os estudantes se propuseram a fazer. Sabemos, porém, que Caron estava inscrito no turno diurno e noturno, de maneira



Imagem 84 : Schmitt, Paul Léon Felix. *Esquisse pour la salle des fêtes de la mairie d'Asnières : Paysage. C. 1901.*

que podemos supor que frequentou outros cursos da escola ou os ateliers vespertinos que funcionavam entre uma e quatro da tarde. Também não nos é possível saber como foi a assiduidade do artista e se permaneceu cursando as aulas na escola durante os três anos e meio que viveu no país.

A direção admitia que o controle assiduidade era difícil (DUPRÉ e OLENDORFF, 1885, p. 304), tendo em vista a origem dos estudantes, advindos principalmente da classe trabalhadora, mas previa incentivos aos assíduos, como a possibilidade de participar de concursos e ganhar bolsas. Caron, porém, não poderia concorrer a boa parte dos concursos por não ser francês. Como os estrangeiros não eram admitidos para concorrer aos encorajamentos do Estado, aos prêmios estabelecidos pelos benfeitores da escola, nem aos prêmios *d'honneur* (DUPRÉ e OLENDORFF, 1885, p. 302), sobravam poucas opções. Talvez, afinal, o artista tenha aproveitado a liberdade da falta de controle da frequência nas aulas para dedicar-se à pintura junto ao motivo, viajar, atravessar as paisagens francesas e interrogá-las com os próprios olhos.

¹¹² O *Petit Palais* conserva várias de suas obras. As imagens podem ser consultadas na página disponível no site: <<https://www.parismuseescollections.paris.fr/fr/recherche/type/oeuvre/ET/auteur/Schmitt%2C%20Paul%20L%C3%A9on%20Felix>>. Acesso em 06 nov. 2022.

Paisagens francesas

Embora inexistas registros documentais da estadia de Caron em Nièvre, junto aos *Archives Departamentales de la Nièvre* e aos *Archives de la Comuna de Cercy-la-Tour*¹¹³, temos a narrativa do artista reproduzida no jornal *Pharol*¹¹⁴ e, além disso, pinturas de paisagens que poderiam retratar a região. As pinturas, precisamos nos lembrar, apesar de não se constituírem em provas da presença do artista nos lugares referenciados, são fortes indicativos da possibilidade.

Segundo os registros nos jornais brasileiros que noticiam os envios de pinturas de Caron da França para serem expostas no Rio de Janeiro, o artista teria enviado pelo menos 22 obras durante sua estadia. No momento de seu retorno ao Brasil, em novembro de 1888, Caron expôs 27 quadros com paisagens francesas. Embora não seja possível saber se dentre os 27 quadros estavam algumas das pinturas enviadas anteriormente, o que torna o número total de obras inexato, os quadros hoje conhecidos e identificados resultantes de sua temporada na França são em número bem inferior ao que ele possivelmente produziu.

Nossa pesquisa junto a acervos públicos e coleções particulares revelou apenas 10 paisagens francesas, todas elas encontradas em bases e coleções brasileiras¹¹⁵. Acreditamos, tendo em vista os relatos e apreciações dos jornais, que os títulos que portam hoje não correspondam àqueles com que foram nomeadas originalmente. Assim, enquanto o nome de algumas pinturas corrobora os aspectos figurados, permitindo-nos pensar a correspondência com lugares precisos, o título de outras faz referências apenas ao país, dificultando esse tipo de análise.



Imagem 85: Caron. *Paisagem*, 1886.

¹¹³ Como mencionado na introdução da Tese, consultamos os documentos relativos ao recenseamento da população do departamento de Nièvre e os registros de passaportes de estrangeiros entre 1884 e 1885 conservados pelos Archives Départementales de la Nièvre. Conversamos com a pessoa encarregada pelo arquivo de Cercy-la-Tour por telefone e e-mail, recebendo a informação de que não foram encontradas informações a respeito de artistas brasileiros no arquivo.

¹¹⁴ *Pharol*, n. 48, ano 20, 28 fev. 1886, p. 2, já citado em outros momentos desta tese.

¹¹⁵ Consultamos as plataformas online *Artprice*, *Artnet* e *Artvalue* especializadas em vendas de leilões; bem como os seguintes catálogos e anais de leilões na Bibliothèque National de France e no mercado de obras de arte de Clignacourt: Mayer (1996), *La cote des peintres* (1985-86, 1997, 2007), J. A. Akoun e *Art Price Annual* (2000). Encontramos uma menção do valor médio de venda das obras de Garcia y Vasquez na edição de 1985-86 de *La cote des peintres*, em que consta o registro de 120 mil francos, sem que, porém, sejam fornecidas mais informações.

Paisagem com rio na França (im. 36), de 1888, é uma dessas pinturas de título generalista, assim como *Paisagem com rio* (im. 42), de 1886, *Paisagem* (im. 85), também de 1886 e *Paisagem com rio* (im. 86), de 1889. Ainda assim, podemos perceber algumas características distintivas da natureza francesa. A mais evidente é a vegetação temperada que lhe é característica e que se evidencia, por exemplo, nas bétulas de tronco alvo junto ao rio na primeira pintura (im. 36) e na pintura de 1889 (im. 86).



Imagem 86: Caron. *Paisagem com rio*, 1889.

Perguntamo-nos se em alguns desses casos ele poderia estar abordando Nièvre e, mais especificamente, o domínio de Hanoteau em Briet. Embora pensemos ser plausível que o artista tenha retornado a essa região em outros momentos além da temporada de 1885 relatada a Silva Tavares, chama-nos atenção a ausência de Caron e Vasquez no catálogo de obras (fig. 16) da *Exposition des Beaux-Arts* da cidade de Nevers, capital da Nièvre, de 1887, de que participaram Hanoteau e vários de seus discípulos.

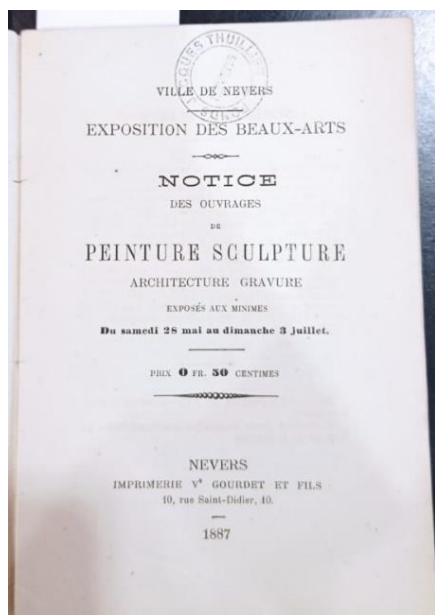
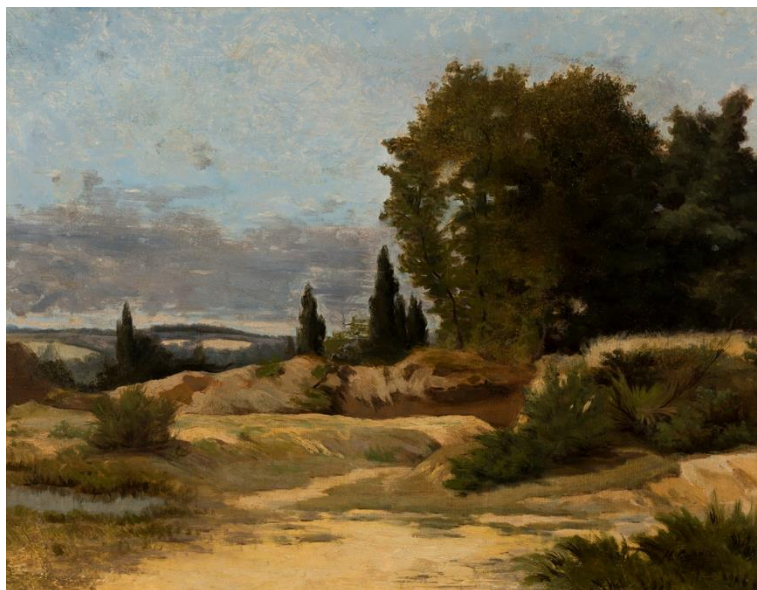


Figura 16: Folha de rosto do livreto da Exposition des Beaux-Arts de Nevers. 1887.

Dentre as pinturas que nos fornecem indicação mais específica do lugar retratado estão *Arredores de Paris* (im. 87), *Paisagem na Bretanha* (im. 46 e 88), *Paisagem na Normandia* (im. 89) - todas de 1887 - e *Paisagem fluvial na Normandia* (im. 47), de 1888. Como outras pinturas da época de mesmo tema, *Arredores de Paris* (im. 87) pintado por Caron traz uma porção de natureza ainda não alcançada pelo desenvolvimento da cidade. A composição é marcada pela presença de ciprestes e largas áreas com manchas que modelam o relevo de um território elevado, a partir do qual é possível perceber uma vista esboçada em um pequeno espaço à esquerda, ainda que pouco evidente. Nuvens densas e baixas no horizonte, a paleta de cores reduzida e a terra quase nua, em destaque no primeiro plano, conferem melancolia à composição.

Paisagem na Bretanha (im. 46) apresenta uma paisagem de inverno junto a uma casa. Os arbustos prevalecem no lado direito, junto aos quais, mais atrás, vemos pender duas tílias. No fundo, ao lado direito, assim como à esquerda, junto à casa mais evidente, as árvores de folhas castanhas parecem ser faias, que são marcescentes. A árvore frondosa à esquerda, sob a qual está sentado o pescador, poderia ser um castanheiro. São todas espécies arbóreas comuns na França. A arquitetura da casa mais evidente no centro não corresponde à configuração habitual das casas bretãs¹¹⁶, que normalmente trazem duas chaminés equidistantes, uma em



Im. 87: Caron. *Arredores de Paris*, 1887.
 Im. 46: Caron. *Paisagem na Bretanha, França*, 1887.
 Im. 88: Detalhe da imagem 46 destacando o telhado de uma casa com duas chaminés.

cada extremidade do telhado, mas no fundo à esquerda (im. 88), figurada com telhado em tons azulados, avistamos uma casa com essa configuração.

Na *Paisagem na Normandia* (im. 89) a mesma arquitetura aparece no fundo à esquerda, como também na casa mais evidente em plano mais próximo, à direita. Novamente o artista retrata árvores e casas à margem de um rio, que duplica as formas e matizes dos elementos contíguos à margem. A lavadeira no centro, um pouco deslocada para a direita, se destaca com sua toca branca e casaco vermelho.

A pintura é bastante detalhada. Há vários matizes, texturas e a luz modela os volumes de maneira sofisticada. Há várias bétulas na porção central, um pouco deslocada para a esquerda, e várias árvores e arbustos frondosos na extrema esquerda, com destaque ainda para

¹¹⁶ Agradeço ao Prof. Dominique Radufe, que compartilhou comigo muito de seu conhecimento sobre a arquitetura e vegetação da Bretanha e de Nièvre.

os nenúfares que flutuam no rio. O céu limpo e azul, os tons da vegetação e a atmosfera geral do quadro sugerem um dia de outono.

Paisagem fluvial na Normandia (im. 47) é uma vista bastante distanciada e difere muito das outras pinturas de Caron em sua composição, ainda que possa ser aproximada de algumas pinturas de Harpignies, como já demonstramos. Embora o modelado da vegetação seja menos detalhado, chama atenção as fileiras de árvores na colina mais distante, atrás da embarcação, como que delimitando áreas daquele território, algo que lembra o que os franceses chamam de *bocage*: uma paisagem agrícola caracterizada por uma malha de sebes lineares e contínuas ao redor de parcelas de plantação ou pasto. As sebes são



Im. 89: Caron. *Paisagem na Normandia, França*. 1887.
Im. 47: Caron. *Paisagem fluvial na Normandia (França)*, 1887.

constituídas por diferentes estratos vegetais (herbáceos, arbustivos e arborícolas), e podem ser levantados por um declive, ao longo de uma vala, de um caminho afundado ou de um riacho.

A exposição de quadros de Caron na Galeria de Wilde, logo após o seu retorno ao Brasil em novembro de 1888, obteve repercussão considerável. Diversos veículos do Rio de Janeiro noticiam a inauguração da exposição, como o *Jornal do Comércio*, *Gazeta de Notícias*, *Gazeta da Tarde*, *Novidades*, *O Paiz* e *Cidade do Rio*. Alguns desses jornais permaneceram vários dias acompanhando o fluxo do público que visitava a exposição. Os registros da *Gazeta de Notícias* foram quase diários durante mais de oito dias, findando no dia 6 de dezembro de 1888, quando sinalizou a visita da Princesa Isabel e seu esposo, Conde d'Eu. Segundo esse veículo, ainda, a

julgar pelos dias acompanhados, passaram pela Galeria de Wilde mil duzentas e cinquenta e cinco pessoas¹¹⁷.

Dentre os vários comentários e notas a respeito da exposição, há duas apreciações que nos oferecem olhares atentos sobre as obras. Um deles é um longo texto de Gonzaga Duque para a revista *Treze de Maio*, e outro, um texto breve de Artur Azevedo. Nos dois textos os articulistas dão destaque às paisagens feitas na Bretanha. Assinando como “Eloy, o herói”, Azevedo diz que é a região preferida da França para os estudos de paisagem e faz grandes elogios às telas de Caron, dizendo que poderiam ser expostas no *Musée du Luxembourg*, ao lado daquelas de Corot:

Aquella planície tão bem tocada pelos raios do sol, deitando para um formosíssimo valle de onde emergem as torres e os telhados da pequenina cidade de Malestroit; a charneca de Saint Marc; as Margens do Ours; os arredores do Sant'Anna d'Avray, e outros logares de Morbihan, na Bretanha, foram pintados com uma technica admiravel. Caron está senhor de todos os processos, e tem dentro d'alma alguma coisa ideal que transmite os seus trabalhos, para se não cingir á cópia servil de uma natureza brutal (*Diário de Notícias*, De Palanque, n. 1265, 29/11/1888).

Para Artur de Azevedo ao retornar da França Caron está um artista completo. Para Gonzaga Duque, por outro lado, a exposição dá mostras de que ele está em um bom caminho, “é a estréia de um artista que há de ir longe”, em cujas telas aparece “o prenúncio de uma individualidade”. Porém, ainda que não arrebate, segundo o crítico, as obras impressionam, e vemos por meio de suas palavras que Gonzaga Duque aprecia as paisagens de Caron:

Vejamos esta Manhã de Agosto, em Morbihan, tão tranquila, tão clara, à margem do Ours, em um pequeno lugar bendito da natureza, onde há telhados de casinhas e chaminés de boas lareiras. É cedo. O sol, que vai alto, não desfez de todo a tenuíssima névoa da mádida e passada madrugada; ao fundo, em moitas compactas, destacam-se os carvalhos vicejantes, o copado enzinho, os peupliers de rama unida e certa. Por entre o recurvar de galhos e retraimentos de folhas, brilham pequenas frechas de luz, e o rio, quedo, refletindo na sua superfície a claridade do céu, oferece leito manso às algas de folhas chatas e largas.

E mais, esse silencioso Kerzo; oculto nas suas montanhas de terras sachadas, esmondadas, limpas de pedras, onde a água espelhenta dum rio cavou seu alveo; e ainda, essa alegre Malestroit, cidadezinha bretã, tão feliz com seu grupo de casas que abrem janelas para os extensos campos de feno (*Treze de Maio* n. 3, Dezembro/1888, p. 192).

Também as apreciações dos críticos nos dão pistas sobre a estadia de Caron na França. Embora não conheçamos várias das obras às quais eles se referem, e não tenhamos reconhecido nas obras identificadas uma correspondência com essas que são referenciadas, as descrições dos textos críticos bem como as referências aos títulos originais das obras nos oferecem o

¹¹⁷ Esse número foi obtido por nós de maneira bem simples: tão somente somando o número de visitantes reportados a cada dia pelo jornal em questão.

registro de lugares onde o artista esteve. Nas palavras de Gonzaga Duque temos a imagem da imagem do lugar. A imagem escrita da representação vista e atravessada por Caron.

As obras são monumentos de sensibilidade, a imagem de uma relação com o mundo, de uma maneira de perceber e olhar a natureza, atravessada – como sabemos – por muitas outras imagens que intermediam a relação do artista com a vista que representa. E as obras são também documentos, registros de sua passagem pelo lugar, de seu esforço em olhá-lo e compreendê-lo. Embora sejam paisagens, portam a história da relação entre aquele que viu e o território tocado por seu olhar. Testemunham, a um tempo, a presença do artista nesses lugares e as ideias de paisagem que lhe ocorreram.

AS IDEIAS DA CRÍTICA E AS CAMADAS DO OLHAR

As obras de Caron testemunham sobre sua passagem pela Normandia, Bretanha e Nièvre, evidenciando aspectos da vegetação, relevo, cores e atmosfera dessas regiões, como era corrente nas pinturas de paisagem naturalistas naquela época. A imagem criada representaria o lugar atravessado e contemplado de modo verossimilhante, possibilitando, ainda, que se percebesse o sentimento do artista, a emoção motivada pela natureza a ser transmitida também ao observador da obra. Nesse processo, o contato do artista com o território seria de tal forma premente, que se entendia que o pintor “copiava a natureza”.

Embora Caron estivesse entre os artistas que primavam pela fidedignidade da representação da natureza, sua produção paisagística certamente não ocorria exclusivamente a partir da observação do mundo natural, mas era também atravessada por aprendizados colhidos em outras imagens. Como explica Gombrich (2007, p. 63), a representação verossimilhante ocorre por meio da intrincada operação que envolve esquema visual e correção mediante observação do referente até chegar ao resultado convencionalizado como fidedigno. Desse modo, as composições das paisagens clássicas, as técnicas de desenho, as proporções entre os elementos, a perspectiva e o modo de projetar as sombras das nuvens, de conferir gradações de cores de acordo com a incidência de luz seriam todos aprendizados que o artista deve ter apreendido não apenas por meio do estudo dessas teorias de desenho e pintura como também pelo exemplo observado em outras representações. Semelhantemente, nas lições com Grimm, o artista veria as correspondências entre os esquemas compositivos do professor com o ambiente retratado, conheceria na paleta de cores do mestre uma maneira de interpretar a vivacidade e luminosidade dos elementos da natureza fluminense e desenvolveria o apreço por determinadas ênfases, como a atenção conferida às rochas. A estadia na França lhe permitiria conhecer outra vegetação, atmosfera e luminosidade, conduzindo-o em um percurso em que as imagens de outros artistas seriam importantes para construir representações que exigiriam o aprendizado de novos elementos visuais e de efeitos pictóricos, além da experimentação de outra paleta de cores que pudesse se aproximar das características do novo país. Todos esses aprendizados são mediados por imagens e todas essas imagens e referências são como camadas que repousam sobre os olhos do artista e passam a mediar sua relação com o ambiente circundante. Na medida em que o artista busca a natureza como referente, ele mobiliza as imagens com que aprendeu a olhá-la e por meio das quais poderá fazer dela um quadro, uma paisagem.

Além das imagens da arte – os quadros, desenhos, gravuras e fotografias que poderiam conduzir o olhar do artista – havia também as ideias partilhadas a respeito das pinturas de paisagem. A crítica de arte era o lugar privilegiado de difusão dessas ideias que se expressavam através do encorajamento a determinados modelos e maneiras, em asserções sobre a maneira de se aproximar da natureza e noções de como ela deveria ser representada. Dada a importância da crítica para a visibilidade dos artistas no período, as imagens que suas palavras engendraram eram certamente levadas em consideração por eles, assim como possivelmente ocorreria com Caron.

Tradição pictórica brasileira

O promissor paisagista Hipólito Caron, como às vezes era caracterizado nos textos da imprensa, era referenciado como uma promessa para a arte brasileira desde os seus primeiros anos de formação na AIBA. Os primeiros registros, do jornal juiz-forano *Pharol*¹, acompanham seu percurso de aprendizado e celebram suas premiações na Academia. Com a chegada de Georg Grimm à instituição, Caron é observado juntamente com Garcia y Vasquez e demais colegas, como um discípulo brasileiro do paisagista bávaro que tanto impressionou a corte do Rio de Janeiro com seus quadros² na Exposição da Escola de Artes e Ofícios de 1882. As atenções concedidas ao professor reverberam sobre os discípulos³, tanto no que tange à constatação do sucesso do método de ensino daquele, quanto na expectativa em relação ao que os jovens aprendizes poderiam realizar e como poderiam contribuir para com a arte brasileira. Durante a estadia de Caron e Vasquez na França, os jornais acompanham as exposições das pinturas enviadas ao Rio de Janeiro, e as obras recebem pareceres críticos de Gonzaga Duque⁴ e Artur Azevedo⁵, que em seus textos avaliam a ventura dos jovens artistas em retratar o novo ambiente, falam do progresso da técnica em representar com verossimilhança, analisam as mudanças na maneira de pintar e conjecturam o aproveitamento dos novos aprendizados para a representação da natureza brasileira e para a arte nacional.

¹ Por exemplo, *Pharol*, n. 147, 21 dez. 1882, p.1 e n. 42, 17 abr. 1883, p. 1.

² Levy (1980, p. 22) relata que Grimm expôs cento e vinte e oito telas nessa exposição, que totalizava 418 obras em exposição, ao todo. Ou seja: mais de um quarto das pinturas em exposição eram da autoria de Grimm. Dentre suas obras havia vários gêneros representados, mas preponderavam as paisagens, que retratavam vários lugares do mundo em que o artista esteve, tais como Itália, Alemanha, Tunísia, Turquia e Brasil.

³ Alguns exemplos: Agostini, *Revista Ilustrada*, n. 326, 23 dez. 1882, p. 2; e *Gazeta de Notícias*, n. 364, 30 dez. 1883.

⁴ *A Semana*, n 71, 08 mai. 1886, p. 5.

⁵ *Diário de Notícias*, De palanque, n. 317, 20 abr. 1886, p.1.

O pensamento em torno da arte nacional era uma constante nos círculos artísticos e intelectuais do Brasil oitocentista, surgindo intermitentemente na pauta das discussões desde os primeiros anos após a proclamação da independência política em relação a Portugal. Uma das manifestações dessa preocupação consistia no intento de formar uma escola brasileira de pintura⁶, no sentido de constituir uma tradição pictórica regional, ligada ao país e a produtores do lugar, que fossem exemplares e representativos dele.

Letícia Squeff (2012, p. 116-126) sinaliza que a formação de uma tradição pictórica brasileira estava entre as preocupações dos dirigentes da Academia de Belas Artes desde muito cedo. A preocupação de referenciar as diversas escolas de pintura da Europa com quadros representativos dessas tradições na pinacoteca da AIBA já existia no projeto que Lebreton, o líder da colônia de artistas franceses que iniciou a instituição, enviou para a corte portuguesa: “É, portanto, necessário reunir quadros de diversas escolas, telas que possam servir às lições práticas, como demonstração, ao mesmo tempo em que guiem e mesmo inspirem os professores” (SQUEFF, 2012, p. 117). A ideia de uma tradição artística brasileira naturalmente se desenvolveu dentro da instituição como algo que seria formado pelos artistas que ali estudavam. Squeff (2012, p.118) compila as palavras de Félix-Émile Taunay, segundo diretor da AIBA, que explicita tal ideia em um discurso aos artistas da AIBA premiados em 1836:

Srs Premiados [...] Nesta parte mais avançada da carreira, haveis de encontrar uma multidão de rivais acérrimos; e a biblioteca do estabelecimento bem que nascente e mui escassa, vos oferecerá nomes capazes de atemorizar a qualquer gênio. Entretanto, como filhos da Nação Brasileira e seus representantes nessa parte dos domínios da glória, não deveis ficar atrás das outras escolas artísticas, antes de lidar para a precedência.

Dentre outras menções que a pesquisadora expõe a respeito, o relatório do Ministro do Império em 1839 demonstra como a ideia de que era necessário formar uma arte brasileira era considerada também pelos integrantes do governo imperial: “Se vos dignardes de prestar a essa ideia a vossa atenção, as paredes de nossos edificios, hoje adornadas com tapeçarias e gravuras estrangeiras, em breve tempo brilharão com quadros de nossas encantadoras paisagens e dos acontecimentos mais notáveis da História do Brasil” (SQUEFF, p. 119).

A preocupação com a arte nacional não permanece restrita às instituições de ensino e membros do governo por muito tempo. A criação em 1840 das Exposições Gerais de Belas

⁶ Sonia Gomes Pereira (2014, p. 1866-1867) define a ideia de escola artística regional como um modelo historiográfico surgido no século XVIII, e um modo de organizar e compreender as tradições pictóricas europeias. A autora enumera as ideias imperantes naquele momento, que corresponde também à época do iluminismo francês e do romantismo alemão: surgem os conceitos de povo e cultura, passa a haver o interesse em caracterizar as identidades coletivas, ocorre a relativização dos padrões artísticos de acordo com as circunstâncias geográficas e históricas, e o desenvolvimento da Arqueologia e seus métodos centrados em objetos influenciam os procedimentos da História da Arte, procurando dar um suporte científico ao estudo da arte.

Artes por Félix-Émile Taunay, então diretor da Academia, oportuniza a um contingente maior de artistas a possibilidade de expor seus trabalhos em uma mostra oficial e o formato do evento traz evidência para a produção artística contemporânea. Nas Exposições Gerais qualquer artista poderia expor, pois não era necessário ter qualquer vínculo com a AIBA. “Abria-se caminho, naquele momento, para que a opinião pública pudesse interferir no desenvolvimento artístico da Corte, tendo como porta-vozes os cronistas dos jornais”, afirma Fabiana Grangeia (2005, p. 11). E a atuação desses periodistas seria crescente e cada vez mais pertinente no que se refere às discussões sobre a produção artística brasileira:

A segunda metade do século XIX marcou-se pelo aumento progressivo do poder de influência da imprensa sobre os meios intelectuais e o público. As decisões políticas tornavam-se assunto de interesse e domínio público. Um novo sistema social estava sendo idealizado, e a “voz do povo” seria apropriada por uma classe de intelectuais e escritores que, como não faziam, ao menos diretamente, parte do poder, poderiam autorizar-se a falar com relativa liberdade. Surgia então uma profissão especializada – a de jornalista.

[...] O desenvolvimento das artes no país também sofreu transformações ligadas à mudança do relacionamento entre o poder e o público. Se esse desenvolvimento era gerido pelas decisões da Corte, que financiava as instituições oficiais de ensino artístico, promovia exposições e concertos, premiava artistas e concedia-lhes pensões, além de encomendar obras e instituir concursos, dentre outras funções, então também as artes tornavam-se assunto de interesse público. E por isso era preciso discutir, pôr em dúvida, analisar e combater (GRANGEIA, 2005, p. 12).

Na década de 1870, o embate em torno da arte nacional se acirrou, sendo convocado por letrados atuantes em periódicos, e tendo encontrado repercussão em pequenas exposições particulares promovidas por apreciadores da arte que não tinham uma ligação formal com a Academia. Foi justamente nesse período que pequenas galerias de arte como a Glace Elegante e a Galeria de Wilde iniciaram sua atuação, oferecendo um lugar de exposição de obras para artistas não oriundos dos circuitos oficiais e ocasionando, desse modo, mais oportunidades para a atuação da crítica dos periódicos.

Na concepção desses agentes externos à instituição oficial, a arte brasileira ainda estava por se formar. Para eles, seriam os paisagistas dissidentes do ensino formal que contribuiriam para a constituição de uma arte nacional autêntica. Hipólito Caron estava entre os jovens constantemente citados pelos detratores da instituição como promissores no empreendimento dessa tarefa.

A polêmica em torno da definição de uma Escola Brasileira de pintura na Exposição Geral de Belas Artes da AIBA em 1879 é exemplar da disputa de diferentes olhares que procuravam a hegemonia cultural. Enquanto a instituição entendia que pinturas de história figurando grandes feitos militares se colocavam como o que havia de mais representativo da

identidade brasileira, alguns jornalistas e cronistas discordavam veementemente, defendendo nos jornais que era na pintura de paisagem que se deveria calcar a noção de identidade nacional:

Escritores como Félix Ferreira, Gonzaga Duque, Oscar Guanabarro e França Jr. opuseram à proposta da Academia uma alternativa que valorizava a produção dos paisagistas brasileiros, em registro realista ou naturalista. Defendia-se a ideia de que a pintura de paisagem devia capturar o "característico" da pintura brasileira, sobretudo no que dizia respeito à sua luminosidade e às suas cores típicas. Essa ideia se distanciava decisivamente do partido usual até então, que subordinava a paisagem à história, e no qual o primeiro gênero se constituía essencialmente como pintura de atelier, como pode ser identificado em obras de pintores ilustres como Victor Meirelles e José Maria Medeiros (DAZZI e VALLE, 2009, p. 124).

Na EGBA de 1879, uma seção da exposição é destinada à Escola Brasileira de Pintura, e as obras que ali figuram não são todas da autoria de pintores brasileiros, mas são todas da pinacoteca da Academia. Obras realizadas por professores e estudantes da AIBA, constituindo, o que a direção do estabelecimento entendia como uma tradição pictórica brasileira.

O litígio em torno da formação de uma tradição pictórica, entendida como Escola Brasileira de Pintura, ocorre em um momento em que o sistema artístico carioca se torna mais complexo. Em que a crise do império, deflagrada, dentre outros fatores, pela Guerra do Paraguai e a eliminação gradativa da escravidão, foi também acompanhada pela crise da AIBA⁷. A Academia encontra bastante oposição no período por parte de jornalistas e intelectuais que a veem aliada ao regime monárquico e discordam de seu projeto estético. Essa associação entre o regime monárquico e o projeto artístico da Academia, bem como a oposição a ela, podem ser constatados, por exemplo, nos textos de críticos como Oscar Guanabarro (1851-1937) e Angelo Agostini (1843-1910), sendo bastante recorrente e evidente neste último. Ao traçar seu perfil, a pesquisadora Bianca Ávila (2017, p. 50) afirma que “a política era, de acordo com o crítico, a grande responsável pelas mazelas brasileiras, a grande atravancadora do desenvolvimento artístico nacional. Nada prosperaria no Brasil se o país não se livrasse do governo monárquico e da escravidão”. Sua oposição constante à AIBA estaria em grande medida implicada pela ligação da instituição com o regime político vigente: “Pelo simples fato de possuir um vínculo com o governo, eram-lhe atribuídas as mesmas características em geral associadas ao Império, estando, portanto, corrompida” (ÁVILA, 2017, p. 50).

Não por acaso, a agremiação de Grimm e seus discípulos em Niterói, após seu desligamento da AIBA, foi caracterizada como uma “república” no artigo de França Jr. para o

⁷ Leticia Squeff (2012, p. 31-35) aborda a questão dando especial ênfase à crise do regime escravista, abalado mediante diversas leis promulgadas entre 1850 e 1871. Sendo a Lei do Ventre Livre, de 1871, aquela que a autora descreve como instauradora de uma crise política de proporções desconhecidas até então.

jornal *O Paiz*, em 18 de setembro de 1889. Nesse texto o articulista fala das obras de Francisco Ribeiro então expostas no Atelier Moderno, e acaba por rememorar o tempo de convivência do artista com os seus companheiros na Rua Taylor: “Ribeiro, Caron e Vasquez moravam em uma casinha ao lado da do mestre. Que boa república aquela! República, sim, leitores! Porque ali a liberdade, a igualdade e a fraternidade nunca foram figuras retóricas” (SILVA e TEODORO, 2013, n.p.).

Para além das motivações políticas, embora não desvinculado delas, é importante levar-se em conta o que Ana Cavalcanti (2002, p. 33) assinala como um anseio por modernidade manifestado pelos críticos-periodistas. Atentos à produção artística europeia, às obras expostas do *Salon* parisiense e aos textos críticos a elas destinados na imprensa francesa, os cronistas fluminenses procediam, semelhantemente, com a valorização de uma concepção de paisagem diversa da preconizada pela AIBA. Faz-se necessário, desse modo, ater-se ao impacto que as notícias do cenário artístico europeu tinham, possivelmente, sobre eles, uma vez que a discussão em torno da valorização da pintura de paisagem e quebra da hierarquia dos gêneros pictóricos teve início na França por volta da década de 1830 e a consagração da pintura de paisagem no *Salon* de Paris ocorre já na década de 1850. Uma breve rememoração a respeito desse processo nos auxiliará em nossos propósitos.

Retorno à natureza

A década de 1830 é um marco na história da pintura de paisagem na França, por ser quando começou a expor toda uma nova geração de paisagistas considerados renovadores do gênero, por primarem por uma proximidade com a natureza em oposição à pintura de paisagem clássica, mais idealizada. Os historiadores normalmente associam esse momento com a revolução romântica na pintura francesa, colocando-a em correspondência com a nova geração de paisagistas e nominando-os como “escola de 1830”. Diane de Blacas (2011, p. 32) afirma que essas delimitações são confusas nos textos da época e nas análises publicadas nas décadas seguintes, e que a dificuldade de distinção decorre do modo como a nova abordagem da paisagem se introduziu na França:

Os pintores paisagistas estão associados a algumas datas-chave que assistiram ao nascimento da pintura romântica. "O ano 1824 é um dos mais dignos da atenção daqueles que gostam de seguir o movimento das mentes e a evolução do gosto, que gostam de compreender o ponto de partida de uma corrente de novas ideias, de estudar como se formam e se sucedem gerações de artistas"⁸. De fato, alguns recordam o impacto do *Salon* de 1824, no qual os ingleses John Constable, Richard Parkes

⁸ Emile Perrin, *L'art français en 1824, L'Artiste*, fev. 1879, t. 1, p 114.

Bonington e Copley Fielding entraram em cena ao lado dos românticos⁹. Ao introduzirem o verdadeiro campo no *Salon*, dão um vislumbre, pelo contrário, do atraso francês, ainda dominado por uma paisagem antiga e solene. "O que poderiam Bidault e Watelet fazer contra um primeiro batalhão de coloristas? Só Constable já pronunciou a sua condenação eterna"¹⁰. A pintura mais notada foi a sua *Carroça de feno*¹¹. Esta, em particular, apresentava vários elementos inéditos ao Salão: o grande formato para uma paisagem não histórica, o gosto pela realidade, o trabalho no céu, a perspectiva atmosférica e o valor expressivo do toque.

Os franceses, habituados a uma paisagem idealizada, viram nela "a própria natureza"¹². Se os adversários dos românticos os acusavam de corromper o gosto francês, o Estado era cauteloso. Apoiando as novas esperanças, preocupou-se também com as relações internacionais e atribuiu a estes três pintores ingleses uma medalha de ouro no Salão. "O historiador que mais tarde quiser estudar as origens da paisagem moderna terá de ter em conta a influência que os mestres ingleses tiveram sobre os nossos nos primeiros tempos do Movimento romântico"¹³. Para muitos, este foi o verdadeiro ponto de partida da pintura de paisagens, e até à década de 1880, os críticos, ansiosos por traçar o seu desenvolvimento, mencionam o legado dos pintores ingleses¹⁴. Foi neste momento, diz-nos Paul Mantz, que "a causa da paisagem acadêmica foi perdida sem retorno"¹⁵ (BLACAS, 2011, p. 32).

A citação é longa porque nos preocupamos em apresentar com ela as referências da crítica da arte que sustentam a retomada dos acontecimentos deslindada pela pesquisadora. Como ela evidencia, Constable foi premiado no *Salon* de 1824 e suas paisagens foram recebidas com entusiasmo pelos artistas franceses que desejavam uma renovação da arte e que já haviam tido contato com outras concepções desde que o isolamento napoleônico soçobrara¹⁶. Enquanto as cores e a pincelada do paisagista inglês teriam produzido em Delacroix uma fome colorista, sua opção pela paisagem pitoresca, em detrimento da tradição da paisagem clássica e italianizante, teria profundo efeito em Paul Huet (1803-1869) – e através deste, em Corot

⁹ Em 1824, o marchand Arrowsmith havia trazido à Paris a *Carroça de feno* de John Constable e vinte e dois outros quadros do mesmo artista. Os marchands junto aos quais os pintores de Barbizon expunham (Arrowsmith, Susse) possuíam toda a coleção de paisagistas ingleses.

¹⁰ Paul Mantz, *La peinture française, Gazette des Beaux-Arts*, out. 1889, t. 2, p. 348.

¹¹ Exibido pela primeira vez em 1821 na Royal Academy, a *Carroça de feno* é uma paisagem da região natal de John Constable, *Suffolk*. Comprado pelo comerciante francês John Arrowsmith, o quadro foi exposto com *Vista de Stour* (San Marino, Huntington Library) no Salão de 1824. O director dos museus, o Conde de Forbin, havia tentado adquirir a *Carroça* para o Musée du Luxembourg.

¹² Augustin Jal, *L'Artiste et le Philosophe: entretiens critiques sur le Salon de 1824*, Paris, 1824, p. 292.

¹³ Paul Mantz, *Exposition de Londres. Peinture et sculpture. Ecoles françaises et étrangères, Gazette des Beaux-Arts*, 01 out. 1862, vol. 13, p. 368.

¹⁴ Blacas destaca como principal referência a asserção de Kenneth Clark em *Landscape into art*, que trazemos aqui a partir da tradução em português *Paisagem na Arte*, Lisboa: Ulisseia, 1960, p. 100: "Foi o gênio de Constable que primeiro descobriu e ainda justifica a arte do naturalismo incondicional".

¹⁵ Paul Mantz, *La peinture française* (1889), p. 348.

¹⁶ Valéria Salgueiro (2000, p. 26) menciona o fato de que na década de 1820 circulavam na França algumas obras impressas ilustradas por artistas ingleses como Richard Bonington (1801-1828). É nessa época também, com o fim das guerras napoleônicas, que artistas franceses passariam a viajar para a Inglaterra.

(GEFFROY, 1924, p.49-50), bem como inspiraria Theodore Rousseau¹⁷ (1812-1867) e seus companheiros¹⁸ a se retirarem para o interior da província e se fixarem no vilarejo de Barbizon.

Salgueiro (2000, p. 22-26) situa a renovação da pintura de paisagem francesa no contexto de uma mudança de mentalidade que vinha ocorrendo na Europa desde o



Imagem 90: Constable. *Carroça de feno*. 1821.

século XVIII, segundo a qual diversos pensadores e artistas preconizavam um retorno à natureza. Enquadra-se nesta vertente a obra poética do inglês William Wordsworth e o pensamento filosófico de Jean-Jacques Rousseau. Sobre este, a pesquisadora (2000, p. 23) comenta:

Suas obras, traduzidas para várias línguas e muito lidas à época, encarnavam o espírito desse tempo de veneração ao natural e de um profundo mal-estar diante do progresso. Seu *Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens* introduz o homem da natureza, primitivo, como um “tipo ideal”, padrão de medida da decadência moderna, e modelo para um projeto de salvação humana e de uma vida melhor, o qual influenciou consideravelmente a produção cultural científica e artística europeia, de construção de uma identidade de si mesma, e de sua percepção do resto do mundo.

Motivados, em grande medida, por inquietações semelhantes, um dos pintores de Barbizon procuraria também figurar em suas pinturas aqueles que ainda mantinham o vínculo com o mundo natural. Assim se apresentam os camponeses da célebre tela de Millet, *O Angelus*¹⁹: personagens imersos em uma atmosfera delicada, melancólica e solene. A religiosidade aludida pelo título toma feições orgânicas e naturalidade. A divindade está ali mais próxima daqueles que sujam os pés e veem a luz se extinguir todas as tardes em campo

¹⁷ Kenneth Clark é cauteloso em afirmar um impacto direto de Constable nos paisagistas da Escola de Barbizon, mas assegura que Theodore Rousseau viu a pintura *Carroça de Feno* e várias outras obras de Constable na casa de seu amigo Boursault. (CLARK, 1960 p. 107).

¹⁸ Segundo Salgueiro (2000, p. 27) em 1848, seguem com Rousseau para Barbizon, os paisagistas François Millet (1814-1875), Narcisse Diaz (1808-1876) e Charles Jacque (1813-1894). Argan aponta, também, como componentes do grupo: Jules Dupré (1811-1889), Constant Troyon (1810-1878), e François Daubigny (1817-1878).

¹⁹ Realizada entre 1857 e 1859, o óleo integra o acervo do Museu D’Orsay.

aberto, ao mesmo tempo em que esses campos também diminuem e a vida simples se torna mais rara, comprimidos pela industrialização e crescimento urbano correntes na Europa.

Se, de início, na década de 1830, paisagistas como Millet e Theodore Rousseau encontraram resistência a sua concepção de arte, a partir de 1848 suas pinturas de paisagem naturalista passaram a ser acolhidas no *Salon* de Paris. Nesse ano, Napoleão III, recém-eleito presidente da França, suprimiu a necessidade de júri para expor no Salão, medida essa que seria invalidada, pouco depois, em 1851. No início dos anos 1850, porém, a paisagem naturalista francesa encontrava-se consagrada, e os pintores de Barbizon alcançavam reconhecimento internacional graças à Exposição Universal de 1855, que era frequentada por importantes colecionadores americanos, alemães e ingleses “em busca de novos valores artísticos nos quais investir suas fortunas”. (SALGUEIRO, 2000, p. 28).

Desse modo, essa espécie de confraria – que poderia muito bem ser apelidada de *amigos da natureza*, como é nomeado um dos romances de Champfleury – inaugura, de certa forma, a trilha que outros artistas franceses fariam: a de se dedicar à pintura de paisagem como um gênero renovador da pintura, procurando a peculiaridade e a fidedignidade para com a topografia e a vegetação do país, ao invés de aperfeiçoar a natureza, compondo uma paisagem ideal. Nesse sentido, apresenta-se como premente a disposição dos pintores de Barbizon em residir próximos à floresta de Fontainebleau, conferindo profundidade aos seus estudos; ainda que tal aplicação ao natural não fosse desprovida de referências pictóricas. Salgueiro sinaliza (2000, p. 27) o apreço que tais pintores tinham pela pintura de paisagem holandesa do século XVII, cujos quadros lhes eram acessíveis no Museu do Louvre, e estavam sendo alvo de atenção naqueles anos, conforme já mencionamos, do estudioso Theophile Thoré.

Ideias sobre a paisagem na crítica

Após a década de 1850, certamente, nenhum crítico poderia ignorar o lugar que a pintura de paisagem naturalista passa a ocupar na arte francesa, quer considerasse uma invasão imprópria de um gênero de pouco merecimento, quer a aprovasse como legítima e consonante com a sua época. Como analisa Diane Blacas (2011, p. 22-23), esse era o resultado de um entusiasmo que já era perceptível na década de 1830 e que foi confirmado por volta de 1848 com o aumento do realismo na pintura. No *Salon* de 1859, o estado de triunfo da paisagem era notável pelo grande número de obras desse gênero expostas, superando a quantia de pinturas de história. Nessa ocasião a revista *L'Artiste* publicou quinze páginas sobre a paisagem, compondo diferentes artigos de vários críticos. Esses textos apresentam argumentos que seriam

recorrentes na abordagem do gênero na década seguinte. Em seu artigo, A. de Belloy afirma que a paisagem, dentre todos os ramos da arte moderna, era naquele momento, "e de longe, o mais verdadeiramente vivo"²⁰. Apesar desse reconhecimento, ele demonstra inquietação com o futuro do gênero porque, ao que lhe parecia, os pintores “não fizeram quase mais nada nos últimos quinze anos do que acumular observações detalhadas. Vemo-los acumularem-se de estudo após estudo”²¹. Já Emile Cantrel, em artigo também para o mesmo número da revista *L'Artiste*, não compreendia o empenho da nova geração de paisagistas em representar porções frugais de natureza, julgando como grande erro o fato de

pegarem sua paleta e cavalete, irem a Fontainebleau, por exemplo, sentarem-se junto ao primeiro canto que lhes aparecesse, e sem escolha ou exame, pintarem ou um caminho com três árvores, ou um pedaço de sebe e duas pedras, ou um campo vazio. Dedicarem-se com engenhosidade a retratar os acidentes mais fugazes da luz, se esgotarem no esforço, que seria admirável se tivesse outro objetivo, para retratar a verdade bizarra e invulgar de um determinado local ou dobra de terra em um determinado momento. (Emile Cantrel, « *Salon de 1859* », *L'Artiste*, mai-juin 1859, t. 7, p 53)

Apesar das reticências e de grande parte dos autores ainda aderirem ao sistema de valores da Academia, os paisagistas Théodore Rousseau e especialmente Camille Corot já eram a essa altura unanimemente aceitos. É graças a eles, assim como a Paul Huet, Charles Daubigny e Louis Français, que a pintura de paisagem toma tão grande espaço e importância nos textos sobre o *Salon* e outras exposições de arte.

É importante lembrar da profusão de publicações e autores que se dedicavam à apreciação das obras do *Salon*. Diane de Blacas (2011, p. 20-21) aponta os periódicos mais lidos da época, informando que todos eles contavam com seções em que se comentava assiduamente a atualidade artística. Eram eles: *Le Siècle*, *La Presse*, *Le Temps*, *Le Moniteur Universel*, *Le Journal des Débats*, *Le Constitutionnel* e *Le Figaro*. Dentre as revistas especializadas no cenário artístico francês a pesquisadora cita as seguintes: *Revue universelle des arts*, *Revue artistique et littéraire*, *Le Magasin Pittoresque*, *Le Charivari*, *L'Artiste* e *Gazette des Beaux-Arts*. Sendo as duas últimas as que alcançaram maior prestígio.

Fundada em 1831 por Achille Ricourt, *L'Artiste* é a revista especializada mais ativa na França oitocentista. Ainda que tenha apoiado a chamada “revolução romântica” das artes em seus primeiros anos, a orientação editorial foi, aos poucos, preconizando certa neutralidade, de maneira a procurar variedade de posições entre seus autores. Essa abertura para

²⁰ A. de Belloy, *Salon de 1859, L'Artiste*, 07 mai 1859, t. 7, p 18. Disponível em: <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k220838d/f19.item#>>. Acesso em: 25 set. 2022.

²¹ *Ibidem*.

posicionamentos diversos permaneceu característica do veículo mesmo durante os anos de governo de Luís Bonaparte (1848-1870), quando a linha editorial se tornou mais conservadora. A *Gazette des Beaux-Arts* é fundada em 1859 por Édouard Houssaye e Charles Blanc, ocupando este último a função de editor-chefe. Concentrando-se mais na arte antiga, essa revista apresenta regularmente textos sobre um grande número de eventos artísticos, para além do *Salon*. Visando à erudição, o periódico se destinava principalmente a historiadores e marchands. Tal como *L'Artiste*, a *Gazette des Beaux-Arts* era também uma revista conservadora, que, contudo, concedia a palavra a contribuições de posicionamentos diversos. Dentre os colaboradores regulares, *L'Artiste* contava com Arsène Houssaye, Ernest Chesneau, Jules Claretie, Hector de Callias, Antoine Castagnary, Léon Chardin, Auguste de Vaucelle e Marc de Montifaud. Já na *Gazette des Beaux-Arts*, contribuía correntemente Paul Mantz, Léon Lagrange, Charles Blanc, Grangedor e René Ménard. É importante sinalizar que Charles Blanc também havia contribuído para com a revista *L'Artiste* nos anos 1830 e Ernest Chesneau colaborou ocasionalmente com a *Gazette des Beaux-Arts*.

Tendo esse breve contexto esboçado, nos deteremos não nos periódicos citados, senão em alguns dos colaboradores e outros críticos que, além de terem escrito sobre a pintura de paisagem, ocuparam-se igualmente das obras de Hanoteau. Basearemos, então, nossa análise das ideias sobre paisagem correntes nas décadas de 1860 e 1870 nos textos críticos de Charles Blanc (1813-1882), Antoine Castagnary (1830-1888), Ernest Chesneau (1833-1890), Théophile Gautier (1811-1872) e Theodore Duret (1838-1927).

Ocupando-se da pintura de paisagem em texto sobre o *Salon* de 1864 para o jornal *Courrier de Dimanche*²², Antoine Castagnary inicia dizendo que a paisagem é o “triunfo da escola francesa”, afirmação que, com poucas variações, abre também os textos de Chesneau e Gautier aquele mesmo ano. Castagnary pondera que “na via de renovação em que a pintura está engajada, a paisagem foi o primeiro passo a ser dado”, e que foi a partir dela que os artistas passaram a voltar às coisas mesmas ao invés de se basearem em outras obras. Segundo o autor, o mesmo movimento teria ocorrido no Renascimento quando os pintores descartaram as imagens bizantinas e se voltaram para o estudo do modelo vivo:

O Renascimento começou na Itália com o estudo da figura, no dia em que o velho Cimabue decidiu atirar pela janela os antigos desenhos bizantinos e colocar o modelo vivo diante do seu cavalete. A nova arte começou no nosso século no dia em que o pintor, compreendendo que a pintura é uma só, e que o seu objeto é a expressão da vida universal, levou o seu cavalete para os campos, para estudar primeiro o ambiente em que mais tarde retrataria o homem e a humanidade. (CASTAGNARY Jules-Antoine, « Salon de 1864 », *Courrier du dimanche*, 12 juin 1864).

²² Consulta em microfilme, Acervo: Bibliothèque Nationale de France, Paris.

Acompanhando seu raciocínio, é interessante observar que ao final de seu texto ele afirma que as paisagens com figuras à maneira de Jules Breton e Jean-François Millet estão um passo à frente daquelas desprovidas delas. “É a vida rústica que o pintor desenvolve em episódios de cena campestre. A vida rústica é a metade da vida universal. Aos pintores que fazem dela seu tema, ajuntem aqueles que logo mais explorarão a cena social, e vocês terão toda a arte”.

Tendo comentado as obras de Millet, Daubigny, Breton, Théodore Rousseau e Corot, dedica algumas linhas a Lavieille, Nazon e Hanoteau, caracterizando a pintura deste como franca e vigorosa, que não admite falsos sentimentalismos, mas apresenta tão somente a natureza sã e robusta de Morvan. Completa dizendo, enfim, que o artista entrava no estado-maior da pintura.

Falando sobre a mesma exposição em 1864, dessa vez para a *Nouvelle Revue de Paris*²³, dirigida por Émile Gérard, Castagnary faz uma apreciação das obras de Hanoteau:

La Paradis des oies [O paraíso dos gansos], *la Hutte abandonnée* [Cabana abandonada], tais são os títulos de duas grandes paisagens que Sr. Hanoteau traz de Nièvre e que, tenho certeza, serão notadas no *Salon*. O Sr. Hanoteau caminha na linha de frente entre nossos jovens paisagistas. Depois de ter, seguindo Sr. Corot, incorrido, como tantos outros, no erro da névoa, e assombrado em imaginação os campos poéticos, eis que aborda francamente a natureza em sua vigorosa simplicidade.

Foi Morvan, onde passou parte de sua vida, que realizou essa feliz revolução, sussurrando no ouvido do artista essas duas palavras, curtas no texto, mas de longo alcance: Ser verdadeiro é ser belo. Esse Morvan me parece raciocinar corretamente, e não penso o contrário. Mas o que Morvan ganha é que não se contenta com bons raciocínios, também dá excelentes motivos aos pintores. A execução de Hanoteau é ampla e segura; suas terras, seus céus, suas árvores, são modelados com vigor incomum. O resultado são paisagens claras, luminosas e vivas que são como um fragmento da realidade. Se eu soubesse o lugar onde fica *Le Paradis des oies*, gostaria de torná-lo o meu paraíso por uma hora, deitado na sombra à beira deste prado, e olhando para esta grande árvore desenhada com tanta ousadia, cuja curva figura no primeiro plano como um pórtico por onde entramos no infinito da natureza. (CASTAGNARY, Jules. *Courrier Artistique*. *Nouvelle Revue de Paris*, 1864, p. 601-602).

Caracterizado por Venturi (2007, p. 238) como “o crítico oficial do realismo”, Castagnary valoriza nas duas pinturas de Hanoteau a verossimilhança em relação aos lugares a que se referem, apresentando-se como “fragmentos da realidade”. A modernidade da pintura de Hanoteau pode ser assinalada pelas asserções de que ele “caminha na linha de frente” entre os jovens paisagistas da época e de que havia deixado um primeiro modo de pintar que Castagnary qualifica desfavoravelmente por outra maneira mais feliz, posto que mais franca. Essa mudança na pintura de Hanoteau, ele sugere, foi produzida pela própria natureza da região de Morvan,

²³ Disponível em: <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb328262384/date1864>>. Acesso em: 05 nov. 2022.

que teria lhe inspirado a consciência da relação entre verdade e beleza, ou a noção de que uma paisagem é tão mais bonita quanto mais fidedigna, mais realista. Em sua apreciação também percebemos uma aceção recorrente naquele período, qual seja, a de considerar que a própria natureza ensina aos artistas a maneira de olhá-la e representá-la.

Ernest Chesneau²⁴ lança mão de um argumento semelhante para afirmar a natureza como *única mestra* dos paisagistas que então expunham no *Salon* de 1864.

Estas belezas ela [a natureza] revela, incessantemente variadas, a todos aqueles que a amam e a estudam com algum ardor; sem contar, entrega os seus inesgotáveis tesouros à busca indiscreta de artistas que a sabem surpreender, – bem-vindos em sua indiscrição, ela se mostra a eles por vezes sublime, por vezes, ingênua, radiante ou sonhadora, pomposa ou familiar, de acordo com o capricho, ou melhor, de acordo com a qualidade da alma daquele que a interroga. [...]

É entre os pintores paisagistas que encontramos a menor mediocridade e o maior talento; é especialmente na pintura de paisagem que os nossos pintores se mostram originais, sinceros, apaixonados pela verdade, curiosos sobre qualquer novo efeito pitoresco, procurando incessantemente penetrar as lições secretas de sua única mestra: a natureza. Através desta sinceridade, há muito que se libertaram das rotinas que são fatais para a arte, elevaram-se acima das convenções mesquinhas.

À sapiência da natureza e suas dádivas, o crítico opõe convenções mesquinhas e rotinas que são fatais para a arte. Embora ele não especifique a que convenções e rotinas está se referindo, podemos inferir que se trate da pintura de paisagem histórica, como praticada por Aligny e Paul Flandrin. Chesneau os menciona dizendo que Louis Français outrora naturalista, estava tentando recuperar a maneira desses mestres, tidos pelo crítico como convencionais.

Outra oposição comum colocada tanto pelos defensores da paisagem naturalista quanto por seus detratores é a que se estabelece entre universal e nacional. A paisagem fidedigna praticada pelos artistas de Barbizon e os da geração seguinte, que seguiram sua trilha, é normalmente associada à franqueza e simplicidade do campo encontrado no próprio país. Pinta-se o que é frugal, encontra-se beleza no que é familiar, e uma beleza não-idealizada, mas real, ensinada pela própria natureza. É nesse sentido que Theophile Gautier²⁵ observa com receio a mudança na pintura de Cabat observada nas obras que integram o *Salon* de 1869. Ele havia deixado a tradição da paisagem clássica de Bidault, Bertin e Michallon para pintar diretamente da natureza, mas a ambição por conhecer os locais clássicos da Itália – ambição que Gautier caracteriza como perigosa – fizeram-no deixar a representação de lugares humildes, que era precisamente o que lhe concedera sua reputação. Essa jornada teria lhe modificado a paleta e a

²⁴ CHESNEAU Ernest, Salon de 1864. Le paysage, *Le Constitutionnel*, 21 jun. 1864. Disponível em: <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k673584j.texteImage>>. Acesso em: 05 nov. 2022.

²⁵ GAUTIER Théophile, Salon de 1869, *Journal officiel de l'Empire français*, 26 jun. 1869, p. 876. Disponível em: <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k65869774>>. Acesso em: 05 nov. 2022.

“alegria ingênua diante da natureza que foi uma de suas seduções”. Mesmo demonstrando algum pesar pela mudança, porém, Gautier elogia uma das pinturas desse momento, dizendo que é uma das mais belas da escola de pintura francesa.

Charles Blanc, ao contrário, manifesta-se como partidário do que é universal em contraposição ao característico e nacional. Em seu texto sobre o *Salon* de 1866, ele discorre:

Todas as vezes em que aquilo que é relativo domina numa arte, isto é, o nativo, a fisionomia nacional, fortemente marcada pelas insígnias do tempo e do lugar, essa arte é interessante, mas permanece inferior. A arte só é grande e soberana quando se aproxima do incondicional, do absoluto, quando traz as marcas típicas, admiráveis por todos os povos e por todos os séculos. Isso é o que torna a grandeza sempre crescente dos Fídias e dos Raphaéis. (BLANC, Charles. *Salon de 1866*. *Gazette des Beaux Arts: courrier européen de l'art et de la curiosité*, 1866, p. 29)²⁶.

Embora se coloque contrário à máxima “artistas, sejam do vosso tempo”, preferindo aconselhá-los a serem de todos os tempos, Charles Blanc louva a habilidade de alguns paisagistas em transformar um lugar familiar e muito visto em algo digno de contemplação, citando como modelares as obras de Daubigny e Hanoteau:

Que dose de talento não é necessária em Daubigny, por exemplo, para nos manter por tanto tempo em contemplação diante dessas margens do Oise! Quem diria que este rio familiar, estes simples aglomerados de árvores, esta natureza imóvel e sem nome forneceriam material para uma paisagem de tão cativante e penetrante beleza!

[...]

Enquanto Daubigny, embora um dos mais hábeis no manejo do pincel, subordina sempre a execução ao sentimento, outros, como Sr. Hanoteau, colocam a excelência do toque e a verdade positiva acima de tudo. Talvez não haja nada mais robusto, mais sólido do que *Soir à la Ferme*. Esta é uma daquelas pinturas que se dirige não ao sentimento, mas à sensação. O pintor não se comoveu com o espetáculo que queria traduzir, mas foi impactado: da mesma forma vocês se impactam com ele, e não se comovem. (BLANC, Charles. *Salon de 1866*. *Gazette des Beaux Arts: courrier européen de l'art et de la curiosité*, 1866, p. 29)

Blanc reconhece o valor e habilidade dos paisagistas naturalistas e não se alinha aos detratores mais inflexíveis dessa escola paisagística, como eram Henri Delaborde e Edmond About, atuantes na *Revue des Deux Mondes*. Ainda assim, ele não considera suas obras como paisagens, senão como vistas, segundo disserta em seu texto sobre o *Salon* de 1869, no qual explicita sua preferência por paisagens ideais e sua admiração pela pintura de história:

Se você gosta de sentir o frescor dos prados molhados, de ouvir o murmúrio dos juncos, de afundar em terras úmidas, você tem algo para satisfazê-lo com as pinturas de Sr. Hanoteau e os pastos de Sr. Xavier de Cock. São peças que, embora não imunes a críticas, são de tal habilidade que, se tivessem aparecido no *Salon* há cinquenta anos, teriam sido vistas com espanto. Mas embora nossos paisagistas sejam mestres no processo, não poderiam nos mostrar algo além de um fato observado no local, um canto de bosque fielmente retratado, um charco ou um campo transportado para a tela? Agora que eles dominaram tão bem o seu ofício, existem superlativos que os impeçam de pintar paisagens em vez de copiar vistas?

²⁶ Disponível em: <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k203085v/f31.item>>. Acesso em: 05 nov. 2022.

Quando você tem tanta verdade, é proibido escorregar em uma pequena mentira? Se eu tivesse que escolher, estaria mais interessado em expressar esta época do ano ou esta hora do dia, como por exemplo Sr. Bellel ou Sr. Chauvel, do que retratar o retrato do *Chemin des roches* ou do *Etang des chênes*, ou um penhasco em Provence, mesmo que eu conseguisse com a habilidade consumada de Sr. Harpignies, Sr. Jules André, Sr. Courdouan. Se baníssemos a ficção, teríamos de condenar a sublimidade de Claude com ela. Por que, além disso, a paisagem cresceu quando um Ticiano se envolveu nela? Por que este ramo da arte ganhou importância sob a influência de Poussin? É porque o pensamento de um pintor de história se eleva acima da pura imitação. Para ser um grande pintor paisagista, é preciso primeiro ser capaz de pintar a coisa mais difícil do mundo, o homem. (Charles Blanc, « Salon de 1869. Peinture. IV », Le Temps, 4 juin 1869).

Para Castagnary uma árvore poderia ser estudada com tanto cuidado quanto a figura humana, o que o levava a se perguntar por que alguns de seus contemporâneos colocavam a pintura de paisagem em lugar de menos importância em relação a outros gêneros. Sua defesa se estende por várias linhas em uma descrição das sensações causadas pelo gênero, referenciando ao final o quadro *Pommier en fleur*, de Daubigny, e *Roseaux*, de Hanoteau:

Cada vez que a oportunidade de ler ou conversar traz aos nossos olhos ou ouvidos uma destas simples e doces palavras, manhã, noite, brisa, planície, bosque, vale, primavera, ao mesmo tempo uma imagem surge na nossa mente, e nos mostra em visão, nas formas e aspectos habituais, um fragmento da natureza todo carregado de sensações encantadoras. É a manhã vibrante, com o seu sopro de frescor, a sua luz jovem, o orvalho pendendo das rendas inextricáveis tecidas por insetos nas pontas das gramíneas; é a noite melancólica, com os seus céus purpúreos e suas arquiteturas de nuvens em movimento; é a planície desenrolando no verão o seu tapete de colheita listrado como uma *limousine de roulier*²⁷; é o silêncio sonoro e as clareiras luminosas da floresta; é o vale verde, deslizando através dos choupos e freixos a rede fina de água onde as pequenas aves vêm beber! Enquanto as palavras tiverem o dom de despertar em nós essas ideias, com toda a sua encantadora procissão de impressões e memórias, amaremos o campo; e amaremos o artista que, sobre um pedaço de tela, com um pouco de cor espalhada, sabe reproduzir os seus múltiplos efeitos. Pendurar o campo nas paredes da própria sala de estar; ter lá diante dos olhos, todos os dias, a qualquer hora, enquanto no exterior as estações mudam, um buquê eterno de verdura como o *Roseaux* de Hanoteau ou o eterno *Pommier en fleur* de Daubigny, que fonte inesperada de emoções fecundas e prazeres discretos! (CASTAGNARY, « Salon de 1869 », Le Siècle, 21 mai 1869).

As exposições do *Salon de Beaux-Arts* de 1864, 1868 e 1869 foram importantes na carreira de Hanoteau, que nesses anos recebeu suas primeiras medalhas²⁸. As obras premiadas nessas ocasiões receberam bastante atenção da imprensa, de modo que o artista passa a ser mencionado com frequência nos textos críticos como um paisagista moderno herdeiro da geração de Barbizon. Correntemente as menções são também acompanhadas de juízos sobre suas pinturas e as de outros paisagistas, ocasionando a identificação de suas obras com

²⁷ Espécie de tecido, que poderia ser utilizado em roupas.

²⁸ Tratamos sua trajetória e principais premiações no segundo capítulo, *Pintar a natureza francesa e pintar com os mestres*, na seção *O mestre invernal*.

determinadas noções sobre as representações paisagísticas. Várias dessas noções (que abordamos nos textos de Castagnary, Gautier, Blanc e Chesneau) persistiriam nos anos 1870 e mesmo 1880. Escrevendo sobre o *Salon* de 1870²⁹ para o periódico *L'Électeur Libre*, Theodore Duret continua afirmando que a pintura de paisagem é a glória da arte moderna, frisando a relação dos artistas com a natureza e demarcando como importantes, ao falar da pintura de Harpignies, as noções de originalidade, verdade e sinceridade na representação da paisagem:

Harpignies pinta suas paisagens de uma maneira sóbria e vigorosa, mas, faz algum tempo, com uma gama de tons monótona e uniforme, que os priva muito frequentemente de charme e variedade. No entanto, quando nos comprometemos a considerar com cuidado, encontramos neles as verdadeiras e sérias qualidades de originalidade, da verdade, da impressão sentida em relação à natureza e fixada em seguida na tela. Todavia, o triunfo de Harpignies não é na pintura a óleo: é na aquarela. Harpignies - o que ocorre contrariamente para a maioria dos pintores - torna-se luminoso e toma um brilho que não tinha antes. Uma aquarela de sucesso dele, como aquela que porta o número 3566, é uma obra, no seu gênero, fora de linha; pois a todas as qualidades próprias à aquarela ele acrescenta um vigor e potência que não estamos acostumados a encontrar senão na pintura a óleo. (DURET, Théodore. *Salon de 1870. Critique de avant-garde*. 1885, p. 11-12)³⁰

Observando essa pequena amostra³¹ de críticas que apresentamos, vemos se alternarem algumas ideias entre os defensores da paisagem naturalista, como a relevância da pintura de paisagem para a arte nacional; a potencial renovação na pintura de que a paisagem seria iniciadora; a valorização da “verdade” na representação, ou seja, de uma forma de representação identificada como realista em oposição à representação idealista que imperava até o início do século; e a identificação da natureza como mestre que ensina a ver e a pintar. Quando examinamos textos da imprensa fluminense que se ocupam da pintura de paisagem nas décadas de 1870 e 1880, as mesmas ideias aparecem com frequência.

Editada por Arthur Napoleão (1843-1925) e Leopoldo Miguéz (1850-1902), a *Revista Musical e de Bellas Artes* trouxe como artigo de primeira página, em 14 de junho de 1879, um texto bastante crítico em relação à AIBA, com acusações contundentes como a de adotar métodos de ensino ultrapassados em relação às academias de outros países, dentre os quais, o uso de estampas na disciplina de paisagem. O articulista ainda sugere que se tratavam de

²⁹ Essa e outras críticas do autor de diferentes anos e para veículos de comunicação distintos, foram reunidas e publicadas no volume *Critique d'Avant-garde* em 1885.

³⁰ Disponível em: <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1091381/f7.item>>. Acesso em 05 nov. 2022.

³¹ Em nossa pesquisa realizada em Paris junto à Biblioteca Nacional da França consultamos 72 artigos da crítica de arte francesa a partir das 492 referências a obras de Hanoteau entre os anos 1864 e 1875 aventadas pelo historiador Dominique Radufe e por ele cedidas gentilmente. Dada a exiguidade do tempo não pudemos analisar a contento todos os textos, nem explorar suas relações.

estampas de paisagistas antigos, que não corresponderiam à abordagem moderna de paisagem que então se realizava na Europa:

O systema de ensino usado na nossa Academia é já há muitos annos regeitado nas primeiras academias do mundo.

Os originaes adoptados entre nós são ainda os de Julien e Lafosse para a figura e os de Hubert e Calame para a paisagem.

Ao passo que em todas as academias do mundo a estampa é empregada só nos primeiros dias para o discipulo *assentar* a mão, passando este ao desenho do gesso; ao passo que na paisagem o estudo do natural é nessas academias adoptado logo nos primeiros mezes; a nossa Academia de Bellas-Artes gasta annos embrutecendo o discipulo com desenho tracejado e faz, durante todo o curso de paisagem, apenas *paysagistas de gabinete!*

Ainda há pouco se recebiam propostas para fornecimentos de diversos materiaes de desenho, entre os quaes vimos estampas de Julien e de Hubert.

Não terá tido a nossa Academia, entre os seus pensionistas no estrangeiro, algum que, ao menos, lhe mande dizer por carta o que se faz nas academias das nações mais adiantadas em bellas-artes? (*Revista Musical e de Bellas Artes*, anno 1, n. 24, 14/6/1879, p. 1-2).

Alguns meses antes, em texto apreciativo da Exposição Geral de Belas Artes, o articulista lamenta o atraso da instituição, o que se refletia, conforme ele sugere, na escolha dos artistas que eram tomados como modelo:

Não é necessario entregarmo-nos a grandes elocubrações de espirito, para, em vista da actual exposição, conhecer qual é a enfermidade que castiga as nossas bellas-artes.

Entre os nossos artistas ha alguns de verdadeiro talento, de dedicação e de um amor pelas artes indiscutivel; mas é forçoso confessar que no Brazil ainda estamos, a respeito de bellas-artes, com as idéas de 1850.

David, Delacroix, Ingres, L. Robert, H Vernet são ainda os nossos modêlos.

A tudo mais que a arte tem produzido depois d'estes mestres, nós temos cerrado os olhos, com a peor das cegueiras, que é a do cégo que não quer ver. (*Revista Musical e de Bellas Artes*, anno 1, n. 12, 22/3/1879, p. 1-2).

A oposição à Academia, seus métodos e modelos e o elogio à pintura ao ar livre nesses textos de 1879 exprimem ideias que reverberam em críticas dos anos 1880. Um exemplo contundente a esse respeito é o texto de Agostini³², já citado, em que é reproduzida a máxima de que “a natureza é a verdadeira academia”. Um outro artigo, publicado anonimamente na *Gazetta Literária* em janeiro de 1884, apresenta a mesma contraposição de maneira bastante semelhante. O articulista se ocupa da exposição circunscrita aos alunos da Academia, mostrando-se desfavorável aos trabalhos resultantes das aulas de estudo do gesso, modelo vivo e pintura, mas bastante elogioso em relação aos quadros dos alunos da pintura de paisagem que são realizados junto à natureza, no campo, resultando, assim, em representações “quase reais da natureza brasileira”:

³² Agostini, assinando como X em: *Chronicas fluminenses*, *Revista Ilustrada*, Rio de Janeiro, ano VII, n. 326, 23 dez. 1882, p. 2.

Guardamos de proposito para o fim da nossa noticia a impressão que nos deixou a aula de paisagem, actualmente a cargo do sñr. George Grimm, artista allemão de bastante merecimento profissional.

Esta aula é a salvação da Academia.

Vinte e quatro paisagens, nossas, copiadas, estudadas no campo sob a direcção do mestre, são o unico objecto de importancia artistica de que se pode desvanecer a instituição.

Hypolitho Boaventura Caron e Domingos Garcia Vasquez são os auctores d'esses pequenos quadros, em que a natureza do Brazil se sente pujante e quente - como ella é. [...]

O sñr. Grimm emprega para desenvolver o gosto dos seus discipulos todos os meios ao seu alcance.

É, porém, no campo, ao lado d'elles, de palheta em punho, que o exemplo se liga á theoria, que o mestre lecciona e os discipulos estudam.

E por essa razão, as paisagens de Caron e Vasquez são a representação quasi real da natureza brasileira. Em qualquer d'aquelles estudos sente-se o calor, a quentura da nossa vegetação, deante da qual muito artista de talento tem deposto a palheta. É, pois, infelizmente, só da aula de paisagem que se pode apreciar alguma cousa do quanto expoz a Academia. Forçoso é, por consequencia, confessar: é pouco, muito pouco mesmo. (*Gazeta Litteraria*, Anno II, n. 8 Movimento artístico, 24/1/1884, p. 183-184).

O realismo da representação, identificado com as cores e a luz características do território brasileiro, era uma das ideias sobre a paisagem moderna mais difundidas nos textos críticos e mesmo, possivelmente, a principal delas, por ter relação direta com a dimensão nacionalista que a paisagem encerra: a de ser imagem da nação³³. Contudo, para alguns críticos, como Gonzaga Duque e Artur Azevedo, não bastava que a representação fosse fidedigna, era necessário também que ela expressasse o sentimento do artista, ou seja, sua emoção ao observar a natureza e interpretá-la pictoricamente. Azevedo, assinando com o pseudônimo *Elói, o heróe*, comenta alguns quadros de George Grimm expostos na Galeria de Wilde em junho de 1885, para o jornal *Diário de Notícias*³⁴. Analisa as obras de forma bastante crítica, apontando o que considera ruim ou inapropriado e elogiando os aspectos que julga venturosos. Avalia que "Grimm é verdadeiramente notável quando copia uma *paysagem d'après nature*", mas "é de um realismo atroz", por estar entre aqueles "que pensam que a natureza não se corrige". Ao final do texto elogia o artista como "grande mestre" que "tem produzido discípulos que, como Caron e Vasquez, ameaçam excedel-o"³⁵, justamente, explica o crítico, por fazerem "concessões ao sentimento esthetico". E conclui, a respeito dos alunos de Grimm, dizendo que "nos quadros de Caron, Vasquez e Ribeiro, ha sempre alguma coisa delles, alguma coisa que sentiram sem ver, mas não pintaram sem sentir".

³³ Explicamos as associações entre essas ideias no primeiro capítulo, *O olhar do artista e a paisagem brasileira*, seção *Paisagem brasileira*.

³⁴ *Diário de notícias*, n. 12, De Palanque, 18 jun 1885, p.1.

³⁵ Azevedo faria a mesma comparação desfavorável para Grimm em relação a outros de seus discípulos como França Jr. (*Diário de notícias*, De Palanque, Anno I, n. 110, 24 set. 1885, p. 1), Treidler (*Diário de notícias*, De Palanque, 11 out. 1885) e Parreiras (*Diário de Notícias*, De palanque, 23 mai. 1886).

As linhas de Azevedo, como muitos textos de Gonzaga Duque, ressoam a ideia do realismo com sentimento, cara à crítica francesa a partir de meados da década de 1860. Essa noção reúne a objetividade da observação da natureza com a subjetividade do artista, primando nessa junção por uma individualidade e independência em relação a convenções da tradição e remontando à fórmula cunhada por Émile Zola em 1865, segundo a qual “a arte é um trecho de natureza vista através de um temperamento” (BOUILLON e MENEUX, 1990, p. 142)

Blacas (2011, p. 24) confirma a força dessa ideia quando aplicada ao julgamento da pintura de paisagem na França, frisando que “apesar da diversidade dos autores, eles concordam em afirmar que o pintor não saberia se contentar com a simples cópia da natureza, a obra deveria ser antes de tudo expressiva. Expressão que se traduz, segundo os gostos, por uma ideia, um sentimento ou pelo gesto pictórico”. A ligação entre as ideias preconizadas por críticos franceses e brasileiros a respeito do sentimento na paisagem se manifestaria de forma muito clara em um texto de Gonzaga Duque a respeito das obras de Caron expostas após o seu retorno da França, em 1888. Nessa ocasião o crítico brasileiro afirma que “há sentimento” nas paisagens do artista, evocando a asserção de Jules Dupré, que justificaria a centralidade desse critério.

Enquanto perscrutamos as ideias sobre paisagem nos textos críticos franceses e brasileiros, salta aos olhos as imagens delineadas por palavras através das descrições em alguns deles. O trecho que destacamos anteriormente da apreciação de Castagnary para o *Le Siècle* evidencia a relação entre palavras e imagens conforme o autor faz o elogio à paisagem. As palavras que designam elementos da natureza evocam paisagens. A imagem que, conforme o autor, surge na mente, “mostrando um fragmento da natureza” é em seguida descrita em seus aspectos. As palavras trazem à tona imagens mentais que são associadas a pinturas de paisagem: “Enquanto as palavras tiverem o dom de despertar em nós essas ideias, com toda a sua encantadora procissão de impressões e memórias, amaremos o campo; e amaremos o artista que, sobre um pedaço de tela, com um pouco de cor espalhada, sabe reproduzir os seus múltiplos efeitos”³⁶.

Dentre as críticas brasileiras também ocorrem associações entre palavra e imagem. Seja nas apreciações descritivas de obras, que produzem elas mesmas imagens, seja na incorporação de termos das artes plásticas para descrever as imagens evocadas por outros textos. Isso se observa, por exemplo, em um artigo assinado por Thomé Jr para a *Revista Illustrada*, a respeito da coletânea de artigos *As Farpas* de Ramalho Ortigão, publicada em 1887: “Ramalho Ortigão

³⁶ CASTAGNARY, Salon de 1869, *Le Siècle*, 21 mai. 1869.

é um dos primeiros coloristas do nosso tempo. As cenas que descreve, são vivas e palpitantes e os personagens dos seus quadros movem-se como se fossem criações reais”³⁷.

As imagens se multiplicam. No empenho de bem ver e fazer com que o leitor também veja, os críticos descrevem representações de paisagens, e é como se essa tarefa os conduzisse a delinear, eles mesmos, paisagens com suas palavras. Para alguns autores, a ascensão da pintura de paisagem como gênero mais praticado pelos artistas, e mais valorizado no cenário artístico em relação a outros períodos, contribuiria para produzir uma mudança de regime estético que impactaria algumas relações entre a pintura e a literatura.

Questões literárias

Rancière (2012) conceitua a mudança de regime estético como um novo paradigma de imagem. Para entendermos essa mudança e sua ligação com a pintura de paisagem oitocentista, faz-se necessário uma digressão sobre o elo entre a palavra e a imagem na determinação dos gêneros de pintura e sua hierarquia. Retomamos, para tanto, o antigo paralelo entre pintura e poesia que remonta à antiguidade clássica.

Esse paralelo se inicia como debate teórico por meio da expressão elaborada por Horácio em sua *Epístola aos Pisões* datada do primeiro século da era cristã: *ut pictura poesis*, ou seja, o poema é como um quadro. Conforme Lichtenstein (2005, v. 7, p. 9-11), os escritos de Horácio recuperavam a assertiva de Simonides de Ceos (556 - 468 a.C.), para o qual o sentido da visão era superior ao da audição, de modo que tal sentença se configurava em um privilégio da pintura, em cujos atributos visuais a poesia procuraria se espelhar. Entretanto, os teóricos do renascimento acabaram por interpretar essa sentença de uma maneira que invertia a hierarquia. Embora continuassem utilizando a frase *ut pictura poesis*, a interpretação renascentista passava a se esboçar como uma *ut poesis pictura* – ou seja: a pintura deveria ser como uma poesia.

Segundo a nova compreensão, “a pintura seria uma poesia muda e a poesia um quadro em palavras”. Assim, ao mesmo tempo em que dava à pintura o epíteto de “poesia muda”, revestindo-a com as características racionais da palavra e do pensamento, essa fórmula acabava por lhe conferir um lugar secundário em relação à poesia, uma vez que esta era qualificada com duas características positivas, “pintura falante”, ao passo de que a insígnia que a pintura portava parecia indicar uma insuficiência: a de uma poesia que careceria de fala. A ponte entre as duas

³⁷ Thomé Jr, *Illustrada*, Anno 12, n. 461, 1887, p.7.

artes estaria, pois, constituída por uma descrição que traduziria em palavras o silêncio da pintura.

O espelhamento invertido se devia ao fato de as *belas letras* gozarem de um *status* superior ao das *belas-artes*. Preconizando a herança clássica, os artistas italianos do renascimento compartilhavam com os antigos o apreço pela *razão*, atribuindo à *ideia* um alto valor. Em contraponto a essas noções, de modo semelhante aos antigos, as atividades que não guardassem estreita ligação com o exercício do pensamento, ou seja, aquelas que consistissem em um fazer meramente manual, em que a razão não operasse, eram consideradas menos dignas.

A pintura era considerada uma atividade servil, em que apenas operavam os sentidos que apreendiam o visível, transfigurando-o mimeticamente através do labor manual. A maneira encontrada de elevá-la foi, então, dupla. Primeiramente, a pintura foi ancorada no desenho. Este é compreendido como *desígnio*³⁸: o desenho seria um projeto, coisa mental por meio de que a razão ordena o mundo. Em segundo lugar, a fabricação de imagens não se reportaria a um despropósito descritivo, no sentido de apenas emular a natureza, copiando-a servilmente. Antes, encenaria uma *narrativa*, figuraria uma *istoria*³⁹, ao modo de uma poesia muda. Nesse ínterim, comparecem como estratégias ainda dois elementos. A *perspectiva*, que permite racionalizar e ordenar o espaço, compondo-o como ambiente cenográfico⁴⁰ para os fatos inauditos figurados; e a retórica, a partir da qual as imagens são interpretadas. Esta última se reporta à prática da écfrase, provinda também da antiguidade clássica.

Tendo sua origem inscrita no contexto da *Segunda Sofística*, tal prática encontrou em Filóstrato, o velho, seu maior expoente. Como descrição oral de obras de arte, a écfrase não ambicionava dar a ver imagens que não estivessem presentes materialmente ante seus apreciadores. Antes, intentava evidenciar o sentido das imagens que se contemplava, de modo que a descrição elogiosa era comumente feita enquanto os olhos percorriam o objeto da descrição.

³⁸ Para uma noção aprofundada dos vínculos do desenho com a razão forjados pela noção de *desígnio*, bem como para um panorama mais alentado sobre a querela entre o desenho e a cor, ver o volume 9, *O desenho e a Cor*, da série *Pintura: textos essenciais*. (LICHTENSTEIN, 2005).

³⁹ O termo teve dentre seus primeiros utilizadores com aplicação para a pintura o tratadista italiano Leon Battista Alberti (1404-1472). Em seu tratado *Da pintura* Alberti estabelece como princípio a vocação da pintura para contar uma história, ou seja, uma narrativa sagrada, poética ou heroica. Ver mais no volume 10, *Os gêneros pictóricos*, da série *Pintura: textos essenciais*. (LICHTENSTEIN, 2005).

⁴⁰ Para Cauquelin (2007, 37-39), a perspectiva se constituiu na técnica que possibilitou a representação da paisagem.

De fato, no início do pequeno livro *Amores e outras imagens*⁴¹, quando as explicações de Filóstrato são solicitadas pelo filho de seu anfitrião, o sofista e seu auditório se encontram frente a pinturas da galeria anexa à casa em que estava hospedado. Além disso, antes de narrar o ocorrido, Filóstrato diz que seus discursos explicam a natureza das pinturas, “compondo lições aos jovens para que as interpretem e apreciem o que há de excelente nelas” (FILÓSTRATO, 2012, p.18). A descrição retórica se manifesta, então, como uma ferramenta hermenêutica. Seria, portanto, através da éfrase que a pintura – essa poesia muda - ganharia voz. Dentro do sistema logocêntrico⁴² herdado da tradição clássica⁴³, a filiação da pintura a uma composição narrativa seria imprescindível, posto que, com vistas a estabelecer-se como *arte liberal*, a pintura tomaria emprestado da narratividade o prestígio das letras. São essas ideias e pressupostos elaborados na antiguidade clássica, resgatados no renascimento e incorporados às instituições acadêmicas do século XVII em diante, que justificam a hierarquia dos gêneros pictóricos. Segundo essa hierarquia, a pintura de história, que se ocupava das narrativas míticas e heroicas, seria o gênero mais elevado justamente por empregar todos os elementos que caracterizariam a pintura como uma arte liberal, aliada à razão e produto do engenho da mente. Já a paisagem estaria em penúltimo lugar na escala de valores, justamente porque, segundo esse sistema de ideias, esse gênero se apoiaria mais nas habilidades mecânicas do artista, na sua capacidade de imitação dos elementos visíveis e sensíveis, e menos em uma criação baseada numa elaboração do pensamento.

Todavia, no século XIX, a centralidade da narrativa soçobra. A pintura de paisagem adquire uma dignidade de que não havia usufruído até então. Noções como *verdade* e *sinceridade* da representação se tornam mais importantes do que o *engenho* do artista em compor uma imagem que conte uma *istoria*. A reprodução da natureza como ela se apresenta

⁴¹ Publicado em 2012, pela Editora Hedra, esse livro consiste na tradução vertida do grego pela pesquisadora Rosângela Amato, tendo sido parte de seu projeto de mestrado em Letras Clássicas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP).

⁴² Debray cunha a noção de *Logosfera* como uma das três idades do Olhar. No domínio do *Logos* caberia as oposições entre ideia e matéria, cara aos gregos; imagem e palavra, própria aos cristãos; e entre razão e sensível operante durante o Renascimento. Ver capítulo VI, *Anatomia de um fantasma: a arte antiga*, e capítulo VIII, *As três idades do olhar*.

⁴³ Na tradição cristã há também um litígio entre palavra e imagem, sobre a qual versam Debray (1993, cap. 3) e Cauquelin (2007, cap. 3). Nesses capítulos os autores discorrem a respeito da querela entre iconófilos e iconoclastas ocorrida no Império Bizantino no século VIII como um evento que demonstraria a relação entre as concepções da Verdade (aquilo que se crê e orienta a existência) e a representação. Discorrendo sobre os argumentos dos iconófilos para salvaguardar a possibilidade da representação, Cauquelin aproxima o litígio religioso de uma teologia da imagem: “Ao renovar o estatuto da imagem, Bizâncio, mesmo sem se interessar pelo meio ambiente natural, torna pela primeira vez possível a operação de substituição artificial que a paisagem ilustrará” (2007, p. 74). Acreditamos que, de modo semelhante, a proibição de imagens nas igrejas protestantes da Holanda tenha corroborado para que seus artistas se alçassem à representação do ambiente, já que lhes eram vetadas as pinturas religiosas.

ao artista, traduzida por seu temperamento, confere à pintura a moderna originalidade de obras desenvolvidas de forma independente das convenções. Mesmo essas palavras: “temperamento”, “originalidade” e “independência” encerram sentidos muito singulares nos textos críticos do oitocentos. São ideias, modos de ver a paisagem, que incidem na maneira como a representação é compreendida e pode impactar o modo como os próprios artistas entendiam o que estavam produzindo. A paisagem naturalista emerge, então, reabilitando a imagem do mundo. O retorno à natureza é, de certa forma, um retorno às coisas visíveis do mundo e às sensações que elas causam ao corpo e à sensibilidade. Dessa forma a relação entre imagem e palavra, pintura e narrativa, e mesmo, poderíamos dizer, pintura e literatura, altera-se.

Rancière (2012) caracteriza essa alteração como uma mudança na relação entre as coisas ditas e as coisas vistas, entre as coisas visíveis e as invisíveis. Ele diz que no século XIX ocorre uma alteração no regime estético vigente, que se traduz em uma mudança na função da imagem no Ocidente. Para muitos teóricos da arte⁴⁴ a ruptura com o regime significaria o rompimento com a representação comprometida com a narrativa, de modo que o que se colocaria a seguir, seria um sistema em que as imagens se apresentariam ou como “testemunhos legíveis de uma história escrita nos rostos ou nos objetos”, ou, “puros blocos de visibilidade” (RANCIÈRE, 2012, p. 20). Rancière analisa a mudança de paradigma diferentemente. Não como uma exclusão da narrativa e sim como um rearranjo entre palavras e imagens, entre as coisas ditas e as coisas vistas.

Ao contrário de Barthes, que fundamenta o novo paradigma das imagens nas manifestações da fotografia, Rancière afirma que é na literatura em que se vê primeiramente o rearranjo das relações entre as coisas ditas e as coisas vistas. Segundo o autor, a imagem já não seria mais “a expressão codificada de uma expressão ou pensamento”. Ou seja, não seria mais “um duplo ou uma tradução, mas uma maneira onde as próprias coisas falam e se calam” (RANCIÈRE, 2012, p. 22). Para Rancière, a imagem passa a ter uma função dupla. No primeiro caso, a imagem evidencia a “significação das coisas inscritas diretamente sobre os corpos, sua linguagem secreta a ser decifrada” (RANCIÈRE, 2012, p. 22); no segundo, a imagem se apresenta como um mutismo obstinado, cujo silêncio afeta e se apresenta de forma tão eloquente quanto um grito.

⁴⁴ No primeiro capítulo de *O Destino das Imagens* (2012) Rancière dialoga principalmente com as ideias de Régis Debray explicitadas em *Vida e Morte da Imagem* (1993); e com as noções de *punctum* e *studium* de Roland Barthes, constantes em *A câmara clara* (1989).

Na literatura francesa oitocentista temos como exemplo os trechos da novela *La Maison 'Chat-Qui-Pelote'* de Balzac, quando o escritor descreve as rachaduras, vigas tortas e placa meio arruinada do estabelecimento que dá nome à narrativa. A imagem é muda, composta por descrições de vestígios, que formam na mente do leitor os aspectos algo combalidos de alguns casebres, ou faixadas de estabelecimentos da cidade. A descrição forma imagens sugestivas, cheias de indícios, mas o narrador da novela não conta sua história, e sim traça uma imagem que veicula um discurso mudo, que precisa ser traduzido em frases.

No que se refere ao segundo aspecto da imagem, a descrição pode delinear um quadro que se apresenta como um mutismo obstinado, à maneira do boné de Charles Bovary no romance célebre de Flaubert, cujo aspecto híbrido e pouco gracioso é comparado ao “rosto de um imbecil”. Após a descrição e essa comparação, inicia-se a cena em que Charles, ainda menino em seu primeiro dia na escola, é descrito como um tanto embasbacado entre as chamadas de atenção do professor, os risos dos colegas e a preocupação com o boné que caía e lhe escapava a todo o instante. A descrição do boné e da situação em que o objeto é envolvido formam uma imagem. Uma imagem que fala no momento em que se cala, delineada pela repetição do gesto que evidencia características do personagem.

O regime de imagem anterior a esse de que trata Rancière, colocava a narração e a fala dramática como centro da imagem. Desenvolvendo-se a partir de uma estrutura edificada durante o renascimento, as academias de belas artes tiveram como principal modelo as academias de letras. Pensado de maneira a elevar o estatuto do artista de artesão a profissional liberal, o modelo acadêmico iniciado na Itália renascentista e consolidado na França do século XVII concebia o artista como um poeta que deveria “narrar com o pincel”⁴⁵. A pintura seria tão mais valorizada quanto fosse bem-sucedida em evidenciar a história em que se amparava, de maneira que as paisagens descritivas dos holandeses, aquelas mesmas que Valenciennes chamava de “paisagens retrato”⁴⁶ em seu tratado, eram menosprezadas pelos acadêmicos da Europa meridional por serem a seus olhos desprovidas de invenção, algo que o tratado de Valenciennes também permite entrever.

⁴⁵ Assim como André Félibien falava em suas Conferências em 1668 que o pintor deveria ser um poeta, Charles Le Brun afirma quatro anos mais tarde que o pintor deve priorizar o desenho ao invés da cor, porque somente uma pintura calcada no desenho poderia “transformar o relato em imagem, a história em quadro, ou, narrar com um pincel”. Ver LICHTENSTEIN, Jacqueline. *A pintura: textos essenciais*. Vol. 9: O desenho e a cor. São Paulo: Ed. 34, 2005, p. 14.

⁴⁶ Tratamos dessa tipologia cunhada por Pierre-Henri Valenciennes em seu Tratado sobre perspectiva e pintura de paisagem no cap. 1, *O olhar do artista e a paisagem brasileira*, na seção *Modelos de paisagem*.

Mediante o novo arranjo – o novo *regime de imageité* de que fala Rancière - as narrativas escritas e faladas encontram a potência dessa linguagem imagética e a utilizam. Na literatura se vê o rearranjo dessas relações, pois passam a se utilizar de imagens construídas por meio de descrições, imagens que calam ou dizem de maneira diferente do que vinha sendo feito até então.

Se por um lado as narrativas escritas se tornam mais imagéticas, nesse mesmo momento a pintura de paisagem ganha evidência, como um gênero que é também descrição de um aspecto do mundo ou do modo como ele é percebido e sentido. As características imagéticas passam a ser valorizadas tanto na pintura como na literatura. O oitocentos é também o momento das ficções cujos protagonistas são artistas ou que tratam de problemas da pintura, tais como *A obra* (1886), de Émile Zola; *Les amis de la nature* (1859), de Jules Champfleury; e numerosas novelas e romances de Balzac, dentre as quais, *A obra-prima ignorada* (1831). Em *Manette Salomon* (1867), dos irmãos Goncourt, o personagem principal abandona a vertente orientalista quando conhece as obras de um pintor que retrata a floresta de Barbizon, passando a vagar por ela e representá-la em suas pinturas. A convivência com a arte e os problemas da arte, dentre eles o retorno à natureza, a reabilitação dos sentidos sensoriais e a valorização das coisas vistas aparecem nos temas das ficções, nas formas de narrar que se utilizam mais de descrições, e mesmo nos textos da crítica de arte, em que as palavras delineiam imagens. No contexto da crítica de arte, as descrições talvez pudessem ser também chamadas écfrases, uma vez que descrevem imagens, sendo, às vezes, acompanhadas de gravuras que reproduzem as obras. Essas descrições, contudo, já não se ocupam em interpretar as paisagens, porque nesse momento as pinturas desse gênero já não são a expressão codificada de um pensamento narrativo. Nesse período a pintura de paisagem é a imagem muda, entendida como um fragmento da natureza, que expressa a visibilidade apreendida e o sentimento experimentado pelo artista quando diante dessa mesma natureza ele se cala.

Como se vê, as questões da paisagem podem ser pensadas a partir da noção de regime de imagem, um sistema no qual pesa o elo com a narrativa literária. Os arranjos e rearranjos entre palavra e imagem implicam em determinada representação da paisagem. A paisagem ideal de inspiração clássica cultivava uma relação com a narrativa literária, sobretudo a poética, que pouco vemos se expressar na paisagem moderna de registro realista. Nessa forma de representação, o retorno à natureza (e com ela a valorização da verossimilhança), a centralidade do artista (sua sinceridade, temperamento e independência em relação à tradição) e a ligação com o nacional (com o compromisso em representar os aspectos característicos do lugar)

deslocam a ênfase para a imagem, irmanando-a a sentidos singulares. No Brasil, como já adiantamos, um dos sentidos era o político. A pintura de paisagem naturalista seria associada por uma parcela dos jornalistas com a ideia de modernidade e o anseio por mudança no sistema político e econômico vigente naquele momento.

O movimento contestador

O anseio por modernidade percebido nas discussões dos textos da imprensa suplanta o âmbito artístico e tem relação com a expectativa de mudanças amplas. Nesse momento há vários grupos de intelectuais atuando nos jornais e fora deles em um movimento político de contestação e denúncia do atraso do país, que mobilizava um repertório de ideias europeias para justificar suas reivindicações. Para Ângela Alonso (2002, p. 38) não havia um campo intelectual autônomo no Brasil do século XIX, assim, toda manifestação intelectual era simultaneamente um evento político. Os membros do movimento, ainda que compusessem grupos distintos e heterogêneos, ficaram conhecidos na historiografia brasileira sob uma mesma denominação, a de *Geração de 1870*.

Como Ângela Alonso (2002, p. 162) explica, os membros do movimento eram oriundos de grupos sociais díspares em origem social, que, porém, tinham como experiência comum o fato de estarem à margem das decisões políticas e em alguma medida prejudicados em seus planos de ascensão social. Os grupos⁴⁷ não tinham “uma matriz intelectual, mas guardavam uma unidade de sentido: a crítica às instituições, valores e práticas fundamentais do regime saquarema” (ALONSO, 2002, p. 162).

Justamente, o domínio do partido conservador (conhecido também como saquarema) se fazia sentir mesmo quando a presidência do gabinete estava nas mãos do partido liberal e no breve período em que foi ocupado por membros da liga progressista, uma dissidência dos saquaremas, que desejava reformas. Isso porque os conservadores foram os arquitetos das

⁴⁷ Ângela Alonso (2002, p. 100) identifica os grupos atuantes a partir da década de 1860 e com atividade intensificada no decênio que dá nome ao movimento. Ela os explica através da figura de círculos concêntricos, em que alguns estariam mais próximos do poder político situado no centro, e outros mais distantes, embora todos experimentassem a condição de marginalidade em relação às instâncias de decisão política do Império. Segundo essa figura, no círculo mais próximo do centro estariam as dissidências liberais, que eram os grupos dos novos liberais e dos liberais republicanos. No círculo seguinte, mais periférico, estariam situados os agrupamentos político-intelectuais que ganharam visibilidade ao longo dos anos 1870, representados por associações positivistas abolicionistas criadas na Corte e em Recife. Estes eram grupos sociais marginais em relação ao sistema de distribuição de prebendas e de cargos e desvinculados de qualquer atividade econômica importante. No círculo mais distante localizavam-se grupos dotados de recursos sociais e econômicos próprios, advindos de atividades não controladas pelo estamento imperial, mas sem acesso ao núcleo do sistema político: os federalistas científicos de São Paulo e do Rio Grande do Sul.

instituições centrais “que davam o corpo e o rumo do Segundo Reinado” (ALONSO, 2002, p. 66), eleitos por uma elite de proprietários de terra escravocratas. As bases do regime eram, pois, a economia do latifúndio escravista, o liberalismo político apenas antiabsolutista (com representação restrita aos proprietários, que eram os que podiam votar) e o catolicismo hierárquico, que funcionava como um braço do regime para controle do Brasil profundo. Com o passar do tempo essas instituições foram se mostrando ultrapassadas e insustentáveis dentro do próprio regime, de modo que uma ala do partido conservador passou a considerar transformações graduais, “convencida dos perigos disruptivos do imobilismo” (ALONSO, 2002, p. 71).

Na presidência do gabinete dos ministros do império, o Visconde de Rio Branco iniciou uma série de reformas, como a Lei do Ventre Livre, que limitaria a escravidão no país ao tempo de vida das pessoas escravizadas naquele momento; a reforma educacional que propunha escolas industriais provinciais; a expansão da comunicação com a instalação de ferrovias e a instalação de um cabo telegráfico que conectou o Brasil com a Europa; e a proposta de extensão dos direitos políticos aos cristãos não católicos, como forma de incentivar a vinda de imigrantes de países protestantes (cf ALONSO, 2002, p. 75-89) Essas medidas, além de terem se mostrado insuficientes para modernizar o país, encontraram forte oposição do setor ultraconservador dos saquaremas, não satisfizeram os liberais, que continuaram pressionando por reformas mais efetivas, e algumas delas resultaram, inclusive, em resistência popular. Casos esses como a alteração do sistema de pesos e medidas (manifestações no Pará e em Pernambuco), e a tentativa de secularização do Estado (ALONSO, 2002, p.92).

Dentre os descontentes com as mudanças lentas e o atraso do país, estavam algumas agremiações de intelectuais, alguns dos quais ambicionavam atuação política, sem, contudo, ter acesso a essa possibilidade, por não terem renda suficiente, nem acesso ao apadrinhamento necessário. De fato, embora estivessem marginalizados em relação ao poder político, esses indivíduos faziam parte da elite intelectual. Eram graduados e tinham acesso aos jornais para publicizar suas ideias, formavam associações e, por vezes, passavam a integrar partidos políticos, como foi o caso daqueles que passaram a integrar o Partido Republicano, criado em 1873. Suas reivindicações variavam de acordo com o grupo⁴⁸, podendo objetivar a instauração da república, como era o caso de Quintino Bocaiúva e seus companheiros, ou ter por meta a abolição total da escravatura, questão fortemente defendida, por exemplo, pelos novos liberais

⁴⁸ Para mais detalhes para as reivindicações de cada grupo ver o capítulo “A ordem contestada” em: ALONSO, Ângela. *Ideias em movimento: a geração de 1870 na crise do Brasil-Império*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

– grupo de Joaquim Nabuco e André Rebouças. A imprensa era, pois, o lugar de difusão de discurso e pressão por mudanças, quer aqueles que as reivindicavam desejassem que elas se dessem dentro da própria monarquia, quer buscassem conquistar apoio para romper definitivamente com o regime político, instaurando a república.

Os críticos de arte estavam atuando nesse mesmo meio, convivendo com essas ideias e, frequentemente, subscrevendo-as em alguma medida. Artur Azevedo, por exemplo, colaborou com diversos periódicos abolicionistas e republicanos (SILVA, 2016, p. 25-32), dentre eles a *Revista Illustrada*, o *Diário de Notícias*, *O Mequetrefe* e *O Paiz*. Este último, em especial, sediaria parte importante da campanha de contestação à ordem imperial (ALONSO, 2002, p. 107). As críticas dedicadas às obras de Caron estão publicadas no *Diário de Notícias*, na seção *De Palanque*. Nelas predominam o elogio à fidelidade com que o artista representa a natureza brasileira e a francesa, bem como observações quanto à técnica artística, como a correção do desenho e da perspectiva.

Gonzaga Duque estava a par das ideias positivistas preconizadas pelas associações abolicionistas de Recife e do Rio de Janeiro. Algumas dessas ideias faziam parte do repertório de teorias e noções a que ele recorria para suas críticas de arte. Sônia Gomes Pereira (2017) identifica aquelas que estão presentes em *A Arte Brasileira*, livro da autoria do crítico e publicado em 1888. A pesquisadora aproxima os argumentos deterministas sobre compleição física dos artistas abordados por Gonzaga Duque e o pessimismo sobre a herança colonial portuguesa presentes em seu livro, das teorias de Hippolyte Taine explicitadas principalmente em *Philosophie de l'Art*, de 1865. Na concepção de Taine, a arte seria condicionada por fatores internos (faculdade pessoal do artista) e externos (sendo os mais importantes, solo, clima, raça, momento e meio). Além disso, a arte estaria sujeita a condições precisas e leis determinadas. Acompanharia, por exemplo, o mesmo ciclo dos estados de espírito e dos costumes, e se desenvolveria por ciclos, conhecendo nascimento, desenvolvimento, esplendor, decadência e morte, de modo semelhante ao que era observado pela ciência no mundo natural (PEREIRA, 2017, p. 60). As críticas de Gonzaga Duque destinadas a Caron aparecem principalmente no periódico *A Semana*, que é apontado por Alonso (2002, p. 48) como uma agremiação de intelectuais com intensa atividade de debates contestatórios.

Dentre os comentadores de Caron, Ângelo Agostini era, certamente, aquele cuja crítica ao regime monárquico e suas instituições se mostrava mais contundente. Na *Revista Illustrada*, considerada por Joaquim Nabuco como a “bíblia da abolição dos que não sabem ler” (SILVA, 2016, p. 24) Agostini criticava a AIBA de modo inclemente através de textos e arte gráfica,

colocando-a em oposição a uma forma de pintar autêntica e individual, guiada pela natureza. Forma essa com que identificava Georg Grimm e seus discípulos.

Como já mencionamos, nesse momento, a Academia era bastante associada à monarquia e à estrutura político-econômica em que o regime se apoiava. Assim, quando em 1879 os dirigentes e professores da AIBA reuniram as obras dos artistas que passaram pela instituição como representantes de uma tradição nacional, seus detratores afirmaram que essa tradição ainda estava para se formar. Eles apontaram para a pintura de paisagem de registro realista ou naturalista como a modalidade de pintura que poderia contribuir tanto para efetivamente formar a identidade artística brasileira quanto para atualizar a arte nacional, inscrevendo-a na modernidade. No que se refere à pintura, a modernidade estava necessariamente associada ao modo realista de representação, pela fidelidade à fisionomia da vegetação e às cores e luzes características dos ambientes nacionais. Esse vínculo pode ser verificado nas crônicas sobre arte publicadas nos jornais brasileiros.

O realismo como modernidade

Em trabalho sobre as concepções de modernidade nas críticas de jornal entre 1860 e 1889, Alberto Chillón (2016) aborda a relação com o realismo. Em meio aos críticos que menciona, destaca-se o português Ramalho Ortigão, que contribuía com periódicos brasileiros.

Em seu artigo para a *Gazeta de Notícias*, Ortigão opõe a pintura acadêmica à moderna, sendo que a fonte desta seria:

a natureza, interpretada através do temperamento do artista, como souberam fazer Courbet e Corot. Courbet era como Corot, um individualista. Como Corot elle desaprendeu todos os preceitos do convencionalismo methaphísico, todas as regras consagradas pela rotina clássica e pela tradição academica, e à semelhança de Corot e de Delacroix, sem outra alguma espécie de respeito à verdade. Courbet collocou-se em frente da natureza e consultou-a por sua própria conta. (ORTIGÃO, Ramalho. *Gazeta de Notícias*, n. 295, 25/10/1878, p. 1).

Se a arte moderna é a arte própria ao seu tempo, fazia-se necessário observar as coisas de seu próprio tempo, elegendo temas para a arte que correspondessem à época contemporânea ao artista. Semelhantemente, corresponder a sua época significava também despojar-se das concepções artísticas de outras épocas, ou seja, desembaraçar-se da tradição, encontrando um modo original de pintar. Porém, se o artista moderno não se apoiasse nos modelos da tradição, de que parâmetros se utilizaria? “Da natureza”, diz Ortigão em 1878, reverberando os críticos franceses. Tempos depois, essa asserção encontraria eco em críticos brasileiros como Agostini

e Gonzaga Duque, que elogiariam Georg Grimm na década de 1880 por supostamente eleger a natureza como único modelo de seus quadros.

A paisagem se apresentaria, assim, como um gênero privilegiado para a pintura moderna, realizada por “individualistas”, os artistas independentes, que não subscreveriam convenções, tradições e normas. Atentariam, outrossim, tão somente à natureza, cuidadosos do que ela teria para ensiná-los, obsequiosos em senti-la e traduzir a comoção causada através de seu temperamento, desenvolvendo um estilo próprio e criando, dessa forma, obras originais, pertencentes a seu próprio tempo. O realismo, escreve Ortigão, “pondo o artista em comunicação directa e immediata com a natureza, libertando-o de toda a superstição, de todo o fanatismo, de todo o respeito, de todo o espírito de escola e de seita, colloca-o evidentemente por esse facto no único caminho da arte” (ORTIGÃO, *Gazeta de Notícias*, n. 295, 25/10/1878, p. 1).

Chillón (2016, p. 15) adverte, porém, que “da mesma forma como acontece com a modernidade, o realismo tem múltiplos reflexos, múltiplos usos e acepções segundo os críticos e seus interesses”. Artistas como Corot, Hanoteau, Harpignies e os da escola de Barbizon eram classificados ora como realistas, ora como naturalistas, havendo também quem os considerasse românticos.

Gonzaga Duque, escrevendo em 1886 uma apreciação sobre pinturas de paisagem de Treidler⁴⁹, diz que falta sentimento às paisagens do artista, argumentando que preconizar uma pintura realista, como fazem Ruskin e Courbet, não significa suprimir esse aspecto, que ele considera essencial⁵⁰. Para o crítico, não apenas Courbet, como também Jules Dupré e Corot eram todos artistas realistas que pintavam com sentimento.

Quando Caron retorna da França, em 1888, e expõe 27 quadros na Galeria de Wilde, Gonzaga Duque dedica uma longa crítica à exibição, publicando-a na *Revista Literária Treze de Maio*. Dentre suas muitas considerações e longas descrições, destacamos o elogio a Caron na afirmação de que havia sentimento em suas paisagens, e, suas considerações sobre o que pensava ser importante em pinturas dessa modalidade:

49 O texto de Gonzaga Duque, que assina com o pseudônimo Alfredo Palheta, nomeia o artista como Tridler em vez de Treidler. As demais informações do texto, porém, apontam inequivocamente para Benno Treidler (1857-1931), pintor alemão que havia chegado ao Rio de Janeiro no ano anterior e então expunha seus quadros na Galeria de Wilde.

50 Ver *A Semana*, Ano 2, n. 65, 27 mar. 1886, p. 4-5. A citação de Ruskin é a que segue: “Cada herba, cada flor dos campos tem a sua beleza distincta e perfeita, tem a sua forma, a sua expressão”. Gonzaga Duque diz que é “precisamente esta forma, esta expressão, esta beleza distincta e perfeita, que os nossos paysagistas não sabem ver”.

A paisagem é um gênero difícil, mas sujeito ao entendimento de cada qual. Querem muitos que ela seja fidelíssima cópia da natureza, e, enquanto não chega a este resultado, vão menoscabando daqueles que tentam fazê-la perfeita. Grande utopia! Outros, mais cordatos, e por isso, mais inteligentes, exigem apenas que ela nos emocione, como um canto de poema ou uma página de romance. E é com estes que está a verdade. O artista, deve fazer a paisagem conforme a sua emoção. Fá-la por ter sentido e fá-la com a máxima sinceridade. Assim conseguirá transmitir a outrem a emoção recebida. (GONZAGA DUQUE, 1888, p. 195-196)

Ao invés de manchas vigorosas feitas com facilidade, fruto de "uma execução habilidosa de uma rapidez de impressão", o crítico defende uma fatura com o pincel delicado e a sutileza na percepção, que permita "apanhar em flagrante a expressão, o espiritualismo de uma paisagem". Para Gonzaga Duque são Corot, Theodore Rousseau e Jules Dupré as referências da paisagem moderna, os "mestres imbuídos no romantismo", como ele mesmo define.

Ao aprovar as pinturas de Caron, atribuindo a elas qualidades que o crítico identificava nos artistas modelos da paisagem moderna, Gonzaga Duque filia o artista brasileiro a essa noção de modernidade. Ao retornar de sua estadia junto a mestres reconhecidos da paisagem moderna francesa, Caron recebia do principal crítico brasileiro de sua época o epíteto de "prenúncio de individualidade".

Olhar de retorno

Como já mencionamos, a exposição individual realizada por Caron em 1888 na Galeria de Wilde teve boa repercussão, recebendo mais de mil visitantes em nove dias e sendo mencionada em diversos jornais⁵¹. Quatro críticos escreveram análises detidas⁵², comentando obras específicas ou discorrendo sobre as impressões que o conjunto dos quadros lhes causou. São eles: Raul Pompéia, Artur Azevedo, Gonzaga Duque e um articulista anônimo. Os quatro textos elogiam Caron, considerando-o bem-sucedido na representação europeia, mas expressam, igualmente, a expectativa por resultados do aprendizado do artista em pinturas de paisagem nacionais. No texto de Pompéia, esse anseio é apenas sugerido pela maneira como fala da natureza europeia, quase uma concessão, como se saudasse a beleza dos quadros de Caron apesar da insuficiência da natureza europeia em comparação à brasileira:

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

⁵¹ Para mais detalhes, conferir o trecho em que tratamos da exposição na seção *Paisagens francesas* do segundo capítulo, *Pintar a natureza francesa e pintar com os mestres*.

⁵² Os quatro textos estão disponíveis em sua totalidade na seção de anexos deste trabalho, item 1.

vegetação a que estamos habituados não podia brilhar. (Raul Pompéia, *Diário de Minas*, 16/12/1888)

Em uma nota anterior para o mesmo jornal, contudo, Pompeia é mais explícito em seu desagrado em contemplar paisagens europeias de um artista brasileiro:

A novidade artística que temos é a exposição de Caron, na Galeria de Wilde. Vinte e oito⁵³ 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 coisas a fazer somente, para vir a ser completo: ficar e olhar. (POMPÉIA apud PELK, 2015, p. 74)

Conforme explica Éder Silveira (2012, p. 793), a pintura de paisagem era para Pompéia um lugar privilegiado para plasmar a singularidade da natureza tropical frente ao ambiente estrangeiro, tido por ele como detentor de uma natureza menos majestosa que a brasileira. Além disso, como já argumentamos ao longo deste trabalho, as belezas naturais do Brasil eram naquele período um importante símbolo identitário do país, distinguindo a nação de modo vantajoso em relação à Europa, cuja natureza encontrar-se-ia já bastante depauperada pelo processo crescente de industrialização por que passava. Desse modo, poderia parecer um despropósito que os paisagistas brasileiros, ao irem se aperfeiçoar na Europa, retornassem incapazes de se emocionar justamente com o que melhor distinguiria o Brasil, e ainda, talvez mais gravemente, falhassem em contribuir para que essas belezas fossem apreciadas através de suas pinturas.

É desse modo que a crítica de Pompéia à exposição de retorno de Caron adquire sentido. À primeira vista, a repreensão do cronista pode parecer equivocada, afinal, não se poderia esperar algo diferente de um pintor paisagista que realiza suas obras ao ar livre e passa três anos estudando junto a paisagens de clima temperado. Entretanto, se nos atentarmos à expectativa dos literatos brasileiros em relação à pintura de paisagem, compreenderemos que a reprimenda se aplica menos às obras expostas em si, do que à preocupação de que a formação no exterior pouco contribuísse, e mesmo atrapalhasse, o modo como o paisagista representaria sua própria terra.

Azevedo, por sua vez, afirma que a natureza brasileira reclama a atenção do artista e sublinha a presença de uma paisagem fluminense entre as demais obras, sugerindo que o artista

⁵³ Raul Pompéia e Artur Azevedo contam 28 telas na exposição de Caron, enquanto os demais críticos que comentam a exposição afirmavam que a mostra abrangia 27.

a teria colocado naquela disposição expositiva justamente para contrastar as cores vivas da natureza brasileira com o aspecto suave da fisionomia paisagística francesa:

Tudo quanto Caron nos trouxe de França é interessante e agradável; mas a nossa natureza reclama-o com a sua exuberância verde, o seu colorido quente, a sua eterna e serena magestade.

Para estabelecer o contraste entre a natureza bretã e a fluminense, Caron collocou ao lado das maiores télas de Morbihan uma pequenina pochade representando a praia Formosa. Toda a Bretanha empallidece diante d'aquelle verde e daquele azul.

Dê-nos o nosso artista todo este formoso Rio de Janeiro aos metros, e o seu nome será eterno como as nossas arvores e as nossas montanhas. (Artur Azevedo, *Diário de Notícias*, n. 1265, 29/11/1888, p. 1).

Gonzaga Duque, na minuciosa apreciação que faz das obras de Caron expostas em 1888, apresenta certa preocupação com o emprego de manchas pelo artista, alertando-o de que sua maneira de representar a natureza francesa possivelmente não caberia à brasileira:

Acho-lhe, porém, uma singular disposição para as paisagens em que a mancha domine, as massas sejam determinadas, os contornos nítidos, os planos distintos, e esta disposição é tão grande quanto a simpatia que mostra pela natureza em repouso, pela quietude dos lugares extensos. [...]

As manchas, feitas com vigor e facilidade, serão provas de uma execução habilidosa de rapidez de impressão, nunca a expressão de um sentimento duradouro, a manifestação de uma incitação exterior irradiada, com vigor, na esfera psico-intelectual. É preciso ter o pincel mais delicado e maior sutileza de percepção, para apanhar em flagrante a expressão, e espiritualismo de uma paisagem. É por isso, posto imbuídos no romantismo, Corot, Th. Rousseau e Dupré, serão para sempre os grandes mestres da paisagem moderna.

Vieram estas linhas para lembrar ao jovem artista o muito que ainda tem a fazer.

Os quadros que, atualmente, expõe são acabados estudos de manchas, onde há sentimento; mas, a paisagem brasileira que, nesse ponto é defectiva, lhe vai, talvez, dificultar o trabalho. (Luís Gonzaga Duque Estrada, *Revista Literária Treze de Maio*, n.3, dezembro de 1888, p. 189-197).

Sabemos que Caron estava a par das ideias da crítica a respeito da paisagem e, em especial sobre o seu trabalho, por conta de um registro da *Revista Novidades* em que o articulista anônimo relata a reação do artista em relação à apreciação de Gonzaga Duque na *Revista Treze de Maio*, lembrando ele, ainda de outros críticos que lhe encorajaram:

Fiz hontem uma visita a Hyppolito Caron, o modesto e distincto paizagista mineiro, tão justamente admirado nessa côrte.

[...]

Conversávamos largamente sobre a pintura na Europa e no Brazil, e elle, com enthusiasmo, fallou-me que no Rio de Janeiro já se encontram pessoas que procuram constantemente conhecer os progressos da arte, e citou-me estes nomes: Ferreira de Araujo, Duque-Estrada, França Junior, escriptores que podem criteriosamente externar opinião sobre qualquer trabalho de mestre.

[...]

Impressionaram-me muito os quadros que me foram apresentados por Caron. Achei-os irreprehensíveis, repassados de uma certa tristeza, que me fez bem a alma e que os torna encantadores.

Ao referir a impressão que me tinham causado os trabalhos alludidos, disse-me o Caron: _ Agradou-me muito e deu-me coragem para prosseguir n'esta lucta em que me empenho ha tanto tempo, uma phrase de que usou o Sr. Duque Estrada, quando, na

côrte, fez a crítica de meus quadros. Disse elle, referindo-se ao meu trabalho - Land de San Marc, e repetindo o que escrevera ha tempos um critico parisiense: "Il y a du sentiment". Palavra que fiquei satisfeito ao ler aquillo, e convenci-me de que os meus patricios souberam corresponder aos esforços que empreguei para progredir quando estive na França.

Dizendo isto, apresentou-me um outro trabalho, - a primeira paisagem que pintara em companhia do saudoso Grimm, quando ainda era alumno da Academia de Bellas Artes, ahi na côrte.

_ Este quadro, disse-me - guardo-o como uma bella recordação de outros tempos. Foi elle que despertou em mim o desejo de trabalhar, de esforçar-me para alcançar victorias. Depois que o expuz, na academia, é que Ferreira de Araujo e Angelo Agostini começaram a proteger-me, concitando-me a lutar. É uma lembrança que conservo e da qual não me separarei por dinheiro algum. (*Novidades*, n. 370 (24/4/1889), p. 2).

Ainda que Caron tenha demonstrado apreço e gratidão pelas considerações de Gonzaga Duque, o artista parece não ter se fiado aos temores do crítico no que se refere ao emprego de manchas na pintura. Essa maneira de pintar permanece constante em sua produção nos anos seguintes. Ainda em 1888, a pintura *Praia Formosa* (im. 91) apresenta um



Imagem 91: Caron, *Praia Formosa*, 1888.

emprego de manchas similar ao que o paisagista realizou em alguns de seus quadros franceses.

Em dois dos quatro textos críticos que reunimos a respeito da exposição de retorno de Caron é mencionada uma obra de nome *Praia Formosa*. Tanto Artur Azevedo, quanto o articulista anônimo de *Novidades* a designam como uma *pochade*, que consiste, justamente, em um estudo de manchas, normalmente um estudo preliminar feito para determinar as áreas de cor de uma representação, que em um momento posterior seria detalhada. É digno de nota que os mesmos dois articulistas informem que participam da exposição de Caron não apenas quadros acabados, mas também *pochades* e croquis. Azevedo fornece ainda o número: 7 *pochades* dentre 28 obras. Gonzaga Duque, por sua vez, chama atenção para o modo como o artista realiza suas *pochades*, “onde ainda não há o requinte de obra acabada”:

Todas são feitas com o mesmo aparente vigor e destreza, sem se afastarem da prudente sobriedade. O pincel passa firme e rápido, os tons parecem fiéis, os valores são simples e precisos. Pelo desenho ninguém o chamará irrepreensível, e raros são os desenhadores que mereçam foros de corretos; no entanto, as tibiezas, os defeitos e os erros, para quem os possa taxar, não serão grosseiros e abundantes.

Além disso, Gonzaga Duque conclui, encaminhando para a finalização do texto, que os quadros que Caron expunha eram “acabados estudos de manchas” onde havia sentimento. Percebemos, desse modo, que Caron tanto realizava quanto expunha estudos preliminares, e que os críticos faziam distinção entre essas diferentes representações e não se opunham a analisar aquelas que não eram quadros acabados, nem demonstravam desagrado por serem expostas. Contudo, ao mesmo tempo em que coloca todos os quadros sob o signo de “estudos”, ele distingue, anteriormente, o modo como o artista havia feito as *pochades* e, ainda mais no início do texto parece se referir a todo o conjunto de obras quando diz que percebe no artista “uma singular disposição para as paisagens em que a mancha domine”.

Entre o detalhe e a mancha

Praia Formosa (im. 91) integra atualmente o acervo do Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, tendo participado, ainda, das Exposições Gerais de 1890 e 1891⁵⁴. Trata-se, de fato, de uma obra mais pictórica do que linear⁵⁵, em que preponderam manchas. Há algumas grandes áreas de cor cujo efeito de uniformidade é reforçado pelo caráter plano da composição, no entanto, predominam as áreas compostas por várias cores ou vários tons combinados em manchas menores. Essa característica é facilmente identificada nas copas das árvores que estão no centro da composição, principalmente aquela que se coloca mais à frente e que é mais baixa que as outras. Nela se veem folhas compostas por vários tons de verde, sépia e castanhos. Nas árvores mais altas, a configuração menos densa das folhas representadas evidencia o formato da pincelada e uso de manchas. Mas é no canto inferior direito do quadro onde aparecem de modo mais contundente, sendo aplicadas com largueza e materialidade, mediante o emprego empastado de tinta que beira o informe.

Pode-se observar como um aspecto de confluência o emprego de pinceladas menos miméticas e mais evidentes como marcas pictóricas em algumas obras do artista. Justapondo *Poço Rico antigo* (im. 92), *Praia Formosa* (im. 91) e *Arredores de Paris* (im. 87), é possível perceber um parentesco na maneira de compor através de manchas. Em *Poço Rico antigo* (im. 92), o declive, contíguo às árvores centralizadas na pintura, ao ser olhado de maneira mais

⁵⁴ A ficha catalográfica do Museu Nacional de Belas Artes aponta como fonte dessa informação os catálogos de ambas as exposições: Catálogo da Exposição Geral de Belas Artes de 1890. Rio de Janeiro: Typographia de J. Villeneuve & C. pp. 48; Catálogo dos Quadros Expostos na Escola Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1891. P. 57.

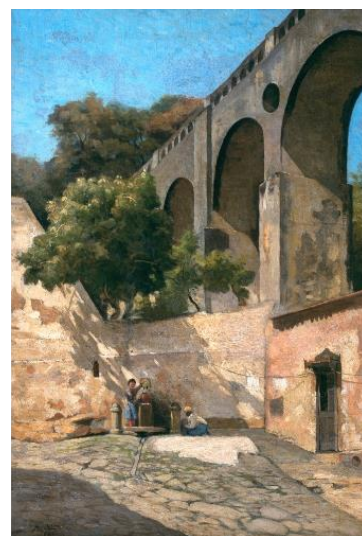
⁵⁵ As noções pictórico e linear remontam a discussões do século XVII. Ver o apanhado de textos congregados sob o título “O debate desenho/colorido” em LICHTENSTEIN, Jacqueline. *A pintura: textos essenciais*. Vol. 9: O desenho e a cor. São Paulo: Ed. 34, 2005, p. 29-62.

detida, evidencia três ou quatro tons de castanhos combinados em pinceladas empastadas. Em *Praia Formosa* (im 91), como descrito no segundo capítulo, os ocre e castanhos da porção de terra à direita da árvore mais sobranceira também denunciam manchas mais pictóricas, precisamente onde os castanhos mais escuros imiscuem-se às

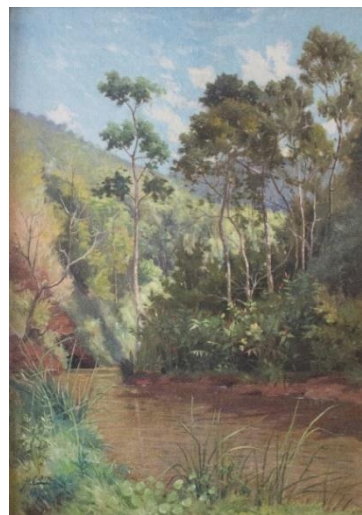


ervas e areia. No que se refere a *Arredores de Paris* (im. 87), é também junto às cores terrosas que a imagem se faz tinta, como se ali a *mimesis* fosse despojada de sua capa de ilusão.

É importante notar, porém, que Caron não se utiliza de apenas um modo de pintar. Em 1889 e 1890 o artista produz pinturas bastante detalhadas como *Arcos da Lapa no Rio de Janeiro* (im. 93), de 1889, *Paisagem* (im. 94), de 1890, e *A lavadeira* (im. 95), de 1890. Do ano seguinte, 1891, três paisagens de Sabará testemunham o largo emprego de manchas. Em uma delas, *Paisagem com igreja* (im. 96), da Coleção Fadel, a fatura larga se combina com grande atenção às cores. Possivelmente, a pintura mais colorista e expressiva de Caron.



*Paisagem com igreja*⁵⁶ (im. 96) retrata um canto de rio e seu entorno, um motivo muito frequente na produção do artista em seu último período, após o retorno da Europa. Há um caminho que contorna o rio, cuja curva está à esquerda, ocultada por alguns arbustos, refletidos nas águas calmas. Junto ao caminho, à esquerda, há uma cerca de estacas, para além da qual percebemos vegetação e algumas casas. Circunscrevendo-as há uma colina que se estende para a direita, por toda a linha do horizonte, até a extremidade do quadro. No cume da colina,



Im. 92: Caron. *Poço rico antigo*, 1890

Im 93: Caron. *Arcos da Lapa*. 1889

Im. 94: Caron. *Paisagem*, 1890

⁵⁶ No canto inferior esquerdo dessa pintura há uma dedicatória a José Braga, um dos sócios do jornal *Pharol*, e que também foi chefe de redação do veículo.

quase no centro da pintura, ergue-se uma igreja, e no último plano, na extremidade direita, vislumbramos montes azulados.

O uso das cores nessa pintura é contundente. Trata-se de um momento de luz oblíqua, em que o céu está repleto de matizes amarelos e alaranjados. As pinceladas pequenas, delgadas e direcionais, confluindo para o centro do horizonte – o pequeno coqueiro à direita da igreja. Os contrastes na composição se dão por cores complementares: a igreja e as plantas contíguas em contraluz, apresentam um azul violáceo em contraponto ao amarelo do firmamento. A porção esquerda do quadro, lançada na sombra, predominam tons frios e azulados, com verdes escuros justapostos a castanhos



Imagem 95: Caron. *A lavadeira*, 1890.

avermelhados. Na parcela direita, há mais luz e as cores são mais quentes. Há mais castanho e o verde se despoja do tom azulado. Nas águas se refletem as cores do céu: laranjas e amarelos, trazendo na borda o azul-esverdeado profundo da sombra da vegetação; na margem direita, um azul bem claro, indicando a incidência de luz. É visível, ainda, uma porção de terra seca na parte inferior direita da pintura. A terra ali figurada é violeta e castanha com alguns toques escuros. São tons frios que contrastam com os reflexos dourados na água e aludem a uma porção de sombra. As cores se apresentam por manchas, em certas porções, pequenas e minuciosas na constituição de aspectos. É o caso da folhagem dos arbustos à esquerda, da porção de terra de



Imagem 96: Caron. *Paisagem com igreja, MG*, 1891.

muitas cores no declive entre as casas e a igreja e das luzes e reflexos que incidem na água. Em outras partes, as manchas se estendem por áreas de cor largas, como na porção de terra à direita e na curva da estrada à esquerda.

Datada de 1890, a pintura *Paisagem* (im. 94), que integra o acervo do

Museu Mariano Procópio, é bastante diferente de *Paisagem com igreja* (im 96). Nela, Caron representa em uma tela vertical, um trecho exíguo de vegetação em torno de um rio. Neste caso, trata-se de uma paisagem exaustivamente vista. Há três planos mais próximos: uma porção de terra com capim e gramíneas de folhas redondas que figuram como *repoussoir* (elementos que emolduram e conduzem os olhos para os planos mais profundos da pintura); a faixa de água no segundo plano; e finalmente, a margem imediatamente posterior ao rio, que é, justamente, a porção mais destacada do quadro, aquela para a qual o artista direciona os olhos dos observadores através de algumas estratégias.

Nessa pintura a paleta de cores é mais homogênea, sendo empregados vários tons de verde, branco, sépia e alguns azuis. Há várias manchas pequenas constituindo a vegetação, porém elas são menos evidentes devido ao destaque de numerosos elementos lineares, como os troncos das árvores e filetes de capim, além de diversos elementos junto à grama que são delineados com precisão, como as diferentes formas de folhas por entre a vegetação rasteira.

Percebe-se, pois, que em épocas próximas, e após experimentar modos diferentes de pintar, tanto na Europa, quanto no primeiro ano no Brasil, Caron permanece oscilando entre o detalhe preciso por um lado, e a mancha expressiva e largas áreas de cor por outro. Ainda que seja possível pensar nessas maneiras – tanto a mancha, como a linha, o detalhe consciencioso e as figuras simplificadas – como integrantes, todas, de uma *gramática do pintar*, é evidente que em algumas paisagens o artista se utiliza dos recursos que permitem mais expressividade, do que em outras, em que se atém ao desenho e à fidedignidade da representação.

No final de 1888, época em que Hipólito Caron chegou ao Brasil, seu antigo colega de grupo, França Júnior, escreveu para o jornal *O Paiz* a respeito da exposição que o artista estava preparando e que se realizaria dentro de pouco na Galeria de Wilde. Nessa ocasião, o articulista faz referência à aproximação de Caron da maneira de pintar de Hanoteau, um de seus mestres na França:

Caron foi discípulo, na Europa, de dois paisagistas notáveis, Hanoteau e Harpignies. Do primeiro tirou essa probidade do detalhe, que, mal encaminhada, pode cair no excesso do maneirismo, tão perigoso como as expansões da pincelada larga e franca do impressionismo. Estudando com aqueles dois artistas, ele não abdicou, entretanto da sua autonomia, do mesmo modo que quando discípulo de G. Grim, ainda no princípio da carreira, já sabia imprimir em seus estudos um sentimento todo seu, um quid da sua personalidade, que desabrochava. (*H. Caron em O Paiz*, n. 1511, Echos Fluminenses - Rio de Janeiro, 26 de novembro de 1888: p.2.)⁵⁷.

⁵⁷ Este, como outros artigos de França Júnior foram compilados por Raquel B. Silva e Rummenig Teodoro e estão disponíveis em: <http://www.dezenovevinte.net/artigos_imprensa/francajr_paiz2.htm>. Acesso em: 06 nov. 2022.

Hanoteau também pintava de maneiras diferentes na mesma época. Como mencionamos no capítulo 2, ele tinha grande habilidade para variar sua maneira de pintar. De fato, no mesmo ano em que realizou *Les Nénuphars* (im. 28), tela de um metro e meio de altura por dois e meio de largura, plena de detalhes, pintou também pequenos quadros como *Un chemin à Briet* (im. 26), em que utiliza um tratamento mais largo e empastado de tinta e simplifica as formas. No caso de Hanoteau, os quadros bastante detalhados de grandes dimensões eram destinados ao *Salon*. Talvez também no caso de Caron essa oscilação decorra de razões práticas, como a necessidade de realizar pinturas mais detalhadas para um evento específico, como a EGBA, ou uma exposição em uma galeria particular, e a possibilidade de pintar de forma mais larga e expressiva quando o quadro é realizado para ser ofertado a um amigo, como foi o caso de *Paisagem com igreja*. Não nos parece impróprio, contudo, supor que Caron poderia também estar experimentando diferentes modos de pintar, inclusive aqueles com que provavelmente teve contato na França.



Im. 28: Hanoteau. *Les Nénuphars*, 1885.

Im. 26: Hanoteau. *Un chemin à Briet*, 1884.

A decantação do olhar

Durante os anos de 1890 e 1891, o artista concilia a docência, e todas as demais atividades que desenvolvia⁵⁸, com viagens esporádicas a lugarejos do interior de Minas. De suas excursões interioranas, são conhecidas três paisagens de Sabará, uma de Sete Lagoas, e

⁵⁸ Após se fixar em Juiz de Fora entre os anos de 1889 e 1890, o artista se dedica a diversas atividades ali. Dá aulas particulares, integra a equipe diretiva e docente do Centro Philotécnico Mineiro, que ele ajuda a criar, atua como correspondente do jornal *Pharol* no interior de Minas Gerais e é eleito para cargos como o de capitão da segunda companhia da guarda municipal em 1889 e 3º vice delegado.

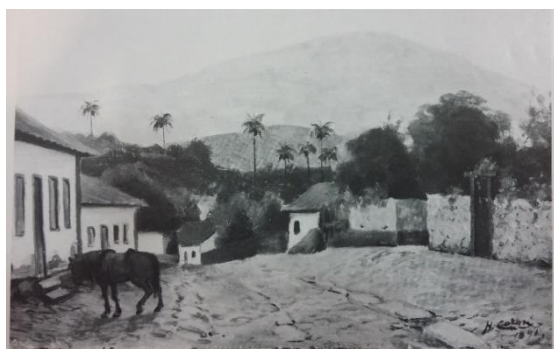
ainda duas registradas de maneira genérica como “paisagem de Minas”, ou de modo semelhante⁵⁹.

Das pinturas realizadas nessas viagens, é possível distinguir algumas composições preponderantes. Em algumas pinturas, o artista se detém em parcelas mais exíguas do ambiente, figurando-o em telas verticais, em que se veem poucos elementos e a representação é mais detalhada, como vimos na *Paisagem* (im. 6), pertencente ao acervo do Museu Mariano Procópio, e também vigora na *Paisagem com rio em Minas Gerais* (im. 97), de uma coleção particular no Rio de Janeiro.

Em outras composições é possível identificar a predileção por um arranjo de perspectiva que enquadra casarios nos planos mais próximos, contrapondo-os a algum outeiro imperante no horizonte. Nesse caso, encontramos uma *Paisagem de Minas* (im. 98), de 1891, pertencente à coleção Edmon El Mikui, *Poço Rico*



Im. 97: Caron. *Paisagem com rio em Minas Gerais*, 1890.



Im. 98: Caron. *Paisagem de Minas*, 1891.

Im. 99: Caron. Angelo Agostini a partir de Caron: *Poço rico*, 1890.

(im. 99), e, ainda, a *Vista da serra de Paraibuna* (im. 100).

Há, ainda, algumas pinturas em que os elementos são organizados de modo estritamente horizontal, e nas quais podemos notar certa tendência a uma expansão que sugere a pressão da moldura. É o caso de *Paisagem com rio em Minas Gerais* (im. 101), de coleção particular do Rio de Janeiro, e *Vista de Sete Lagoas em Minas Gerais* (im. 102), da coleção Fadel, sendo ambas de 1891.

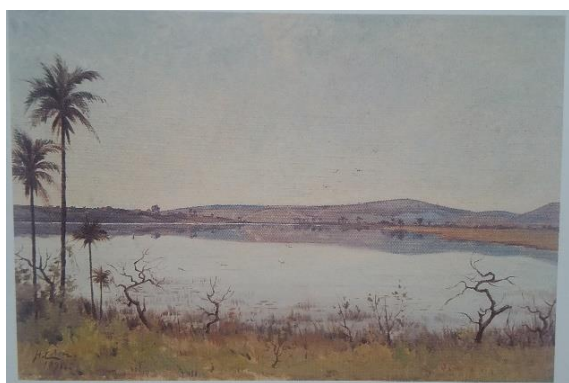
A última modalidade que pudemos identificar se refere a uma maneira particular que o artista encontrou de representar cantos de

⁵⁹ Apesar de o artista também ter viajado para o estado do Espírito Santo em julho de 1890, desconhecemos paisagens realizadas por ele nessas terras, assim como não sabemos precisar se alguma das paisagens por nós conhecidas poderia representar uma vista de Carandaí (sul de Minas), que o artista visitou em novembro de 1890.

lagos. Nessas paisagens, que são todas de 1891, o lago ou rio aparece no centro da composição, alcançando o primeiro plano, onde comumente se encontra sua porção mais larga. As águas são calmas e espelham o entorno – as plantas das margens, por vezes algo da topografia, como também, frequentemente, as cores do céu. Em volta do lago, além das plantas, há comumente casas, e, sempre, colinas. Os morros – ora mais próximos, por vezes mais distantes – ocupam o último plano, delimitando o perímetro da vista. Além dos outeiros, o firmamento se apresenta,

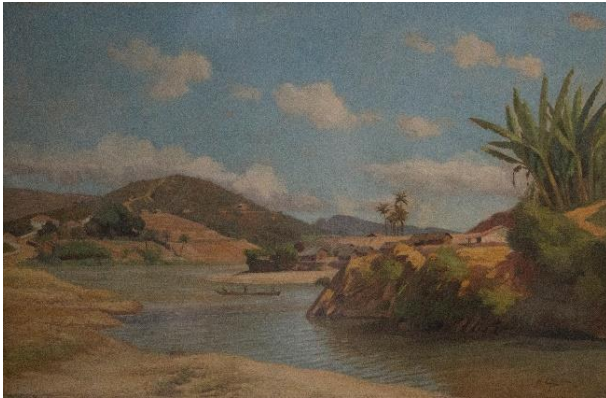


muitas vezes, com poucas nuvens, variando entre bastante amplo, como em *Sabará* (im. 103), e uma faixa estreita, constante em *Paisagem com rio em Minas Gerais* (im. 104), ambas de coleção particular em Niterói. Além dessas duas pinturas, podem ser acomodadas nessa modalidade de composição a *Paisagem de Sabará* (im. 105), do Museu Nacional de Belas Artes, e *Paisagem com igreja* (im. 96), da coleção Fadel.



Algumas dessas paisagens certamente estiveram presentes nas exposições que Caron realizou no ano de 1891. No dia 22 de outubro, *O Pharol* veicula uma nota convidando seus leitores a visitarem a exposição de 11 telas do paisagista, que ocorria na redação do jornal. No mesmo número, também na primeira página, há a apreciação de algumas das pinturas expostas. Embora não nomeada, a descrição de uma delas confere com as características de *Paisagem de Sabará* (im. 105), hoje pertencente ao Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro. O articulista, que assina com as iniciais *G. N.*, menciona outras pinturas, desconhecidas por nós, nomeadas como *Os estaleiros*, *Lagoa Santa*, *Campina*, *Sabará* e *Caethé*. O artigo é

- Im. 100: Caron. *Vista da serra de Paraibuna*, 1890.
- Im. 101: Caron. *Paisagem com rio em Minas Gerais*, 1891.
- Im. 102: Caron. *Vista de Sete Lagoas em Minas Gerais*, 1891.



Im. 103: Caron. *Sabará, MG*, 1891.

Im. 104: Caron. *Paisagem com rio em Minas Gerais*, 1891.

Im. 105: Caron. *Paisagem de Sabará*, 1891.

bastante elogioso, aludindo  fidelidade da representação de Caron, e afirmando se tratarem de trechos de uma natureza “belíssima, fartamente iluminada, cheia de vida e alegre”⁶⁰.

A exposição na redação do jornal juiz-forano  encerrada no dia 4 de novembro daquele ano e menos de um mês depois, no dia 30 de novembro⁶¹, abre-se outra exposição do artista, dessa vez na Galeria de Wilde, no Rio de Janeiro. Compoem essa mostra 23 quadros, também paisagens mineiras, que parecem receber boa acolhida do público, o que pode ser suposto pelo fluxo de público: o jornal *Gazeta da Tarde*⁶² registrou a visita de 1037 pessoas nos três primeiros dias de exposição.

Pintando, em seus últimos anos, principalmente paisagens mineiras e sendo celebrado nos artigos dos jornais, é interessante perceber o movimento do artista na busca dos motivos para as suas obras em lugares mais isolados e menos urbanos. Nas pinturas que observamos, pode-se ver a persistência de alguns elementos, como a presença de rio ou lago; a recorrência de composioes bastante horizontais com o rio

alinhado aos montes; ou, diferentemente, a insistência das composioes que trazem o lago no centro, se estendendo do primeiro plano aos posteriores, tendo plantas, casas, e estradas colocadas nas margens ao redor, de um modo que comumente conduz o olhar do observador

⁶⁰ Fatos e Notas, *O Pharol*, n. 268, ano 25, 22 out. 1891, p. 1.

⁶¹ *Gazeta da Tarde*, n. 332, ano 12, 30 nov. 1891, p. 1.

⁶² *Gazeta da Tarde*, n. 335, ano 12, 03 dez. 1891, p. 2.

em um trajeto semicircular. Essa recorrência dos cantos fluviais na produção do artista, enfim, poderia apontar o vínculo com a paisagem europeia. Uma ligação que se evidenciaria tanto na maneira de pintar, quanto na escolha do referente. Se, como aprendemos com Gombrich (2007, p. 246-278), os quadros vistos fornecem a gramática e a moldura de como perceber e representar a paisagem, é possível que as representações apreendidas por Caron na França o levassem a procurar lugares mais próximos dessas referências. As imagens de paisagens francesas se colocariam sobre seus olhos como camadas que o artista procuraria fazer coincidir com o referente diante do qual se colocaria para realizar ele mesmo suas próprias representações.

Essa parece ser a operação de Caron, quando se afasta da corte, instala-se em Juiz de Fora, e não contente em pintar os lugarejos no entorno da cidade em que reside, faz buscas interioranas. Viaja para Sabará, Sete Lagoas, o sul de Minas... Posta-se frente a cantos de lago, ali onde os quadros vistos parecem coincidir com a natureza contemplada.

A persistência dos cantos de lago na produção de Caron poderia aludir, afinal, a uma decantação do seu olhar. Os olhos que se nutriram de diversos modelos na AIBA, tocaram o mundo com a prática de pintura ao ar livre com Grimm, colheram na França outras camadas, outros modos de ver. Gonzaga Duque, assinando com o pseudônimo de *Alfredo Palheta* em *A Semana*, já apontava a mudança no olhar que se produzia em Caron e Vasquez ainda em 1886, quando estes enviavam suas produções da Europa para serem expostas no Brasil:

Houve, portanto, uma transição no estudo dos dois artistas. Não que ela seja proveniente da diferença de natureza; isso seria fácil de conhecer; houve uma transição *na maneira de ver* e na maneira de pintar, que ainda não lhes é certa⁶³.

A despeito da desaprovação com que o crítico verifica essa mudança naquele momento, em 1886 – assinalando que no Brasil, antes de viajarem, Caron e Vasquez pintavam melhor – é, contudo, interessante notar a apreensão do articulista: a partir das imagens produzidas pelos artistas, Gonzaga Duque identifica uma mudança na maneira de *ver*.

Assim, nos poucos anos que vive após o seu retorno ao Brasil, Caron trabalha imbuído de outra maneira de olhar, bem como de outras imagens, camadas, instaladas sobre seus olhos como anteparos que o artista custa a fazer coincidir com o que observa no seu entorno. Poderíamos pensar que aqueles cantos de lago, aqueles casebres junto a morros, as faixas de rio pressionando a moldura, sejam as imagens brasileiras onde os olhos de Caron fizeram coincidir as pinturas vistas com a natureza contemplada. As camadas dos olhos encontram o lugar de decantação.

⁶³ *A Semana (RJ)*, n. 71, 08 mai. 1886, (grifo nosso).

Foi ao realizar essas buscas, em uma das viagens que o artista empreendeu para o interior do estado de Minas, que Caron contraiu febre amarela, falecendo aos trinta anos de idade, em maio de 1892. Deixou algumas dezenas de obras – a maioria delas, pinturas de paisagens, mas também retratos, naturezas-mortas e pinturas decorativas. Em sua curta vida, o artista participou de importantes eventos do cenário artístico brasileiro, atuando em um período de transição, anseio por mudanças e intensa discussão sobre a identidade artística brasileira. Boa parte de sua produção ocorreu durante seu percurso formativo, cuja trajetória realizou um caminho significativo para a época. Ele iniciou seu aprendizado junto a uma instituição de ensino artístico formal, passou por um grupo independente que pintava ao ar livre e aprimorou-se na França com artistas consagrados no *Salon* de Paris. Elogiado e incentivado por jornalistas e amadores que identificavam sua pintura com uma arte renovadora e autêntica, o jovem artista desenvolveu uma forma de representação que oscila entre o detalhe e a mancha, aderiu ao registro naturalista e ao retorno à natureza, ao mesmo tempo que acumulou camadas de outras imagens vistas que também orientaram sua percepção e sua criação. Seu olhar se estendeu sobre a natureza fluminense, mineira e francesa mobilizando e construindo ideias sobre a paisagem.

CONCLUSÃO

A produção de imagens, essa atividade intensa de ficção que nos habita e cuja extensão e importância desconhecemos, deriva bastante da magia: a realidade do mundo na qual cremos tanto só nos é perceptível por meio de um véu de imagens, a ponto de - querendo rasgar esse véu - nós nos encontrarmos muitas vezes confrontados com o vazio. (CAUQUELIN, 2007, p. 109-10)

Interrogamos o olhar do artista Hipólito Caron, deslindando seu percurso formativo, procurando nos aproximar de suas prováveis referências de representação e examinando suas obras. Analisamos a crítica de arte do período, os textos franceses do momento de consagração de Hanoteau, professor de Caron, e os textos dos críticos fluminenses que se ocuparam das obras do jovem artista brasileiro. Entendemos esses variados elementos como o “véu de imagens” de que fala Anne Cauquelin, camadas de imagens que intermediavam o seu contato com a natureza a ser representada.

As camadas de imagens com que Caron cingiu os olhos orientando-os no encontro com a natureza, eram constituídas tanto por representações da tradição, quanto por esquemas compositivos e fórmulas de desenho artístico, e, ainda, por pinturas de seus contemporâneos. No que se refere à tradição, é importante destacar seu aprendizado de quatro anos na Academia Imperial de Belas Artes, onde, além dos estudos com Grimm, teve contato com as pinturas de paisagem reproduzidas em estampas, as paisagens dos álbuns de viagens pitorescas e as pinturas de outros paisagistas que passaram pela instituição, cujos quadros integravam sua Pinacoteca. No que se refere ao desenho, lembremos que ele era tanto a base do aprendizado na Academia (tendo a cópia de estampas como ponto de partida na disciplina de paisagem) como o fundamento da arte de Henri-Joseph Harpignies e Hector Hanoteau, que orientavam seus discípulos sobre a maneira artística de olhar a natureza e representá-la por meio dessa linguagem. O testemunho de Poussereau (1899, p. 23) demonstra que o mestre *nivernais* entendia existir uma maneira de olhar a natureza e que seu aprendizado passava pelas sessões de desenho e pintura junto a mestres que, como ele, mostrariam as correspondências entre o território visto e os efeitos e técnicas a serem empregados para representá-lo.

É interessante observar que Caron precisa adquirir novas referências para realizar suas representações da natureza francesa quando chega a esse país, de maneira que na primeira carta enviada por ele a Silva Tavares, o artista afirma ter empenhado muito de seu tempo na adaptação às cores e à vegetação do campo de Nièvre. As pinturas de Hanoteau e Harpignies, de seus colegas da *École de Briet*, bem como as representações paisagísticas com que teve contato nas exposições parisienses passaram a integrar também esse véu de imagens, compor as camadas de seu olhar por meio das quais ele poderia observar o campo francês e construir suas próprias imagens.

As ideias da crítica de arte veiculada nos jornais fluminenses certamente foram consideradas pelo artista, cuja alusão à importância das asserções dos críticos e ao apoio à sua pintura é relatada pelo articulista do periódico *Novidades* em abril de 1889. Caron se recorda, nessa ocasião, do estímulo recebido por Ângelo Agostini, Ferreira de Araújo e Gonzaga Duque, demonstrando, ainda, apreciar a assertiva desse último, segundo o qual “havia sentimento” em suas paisagens.

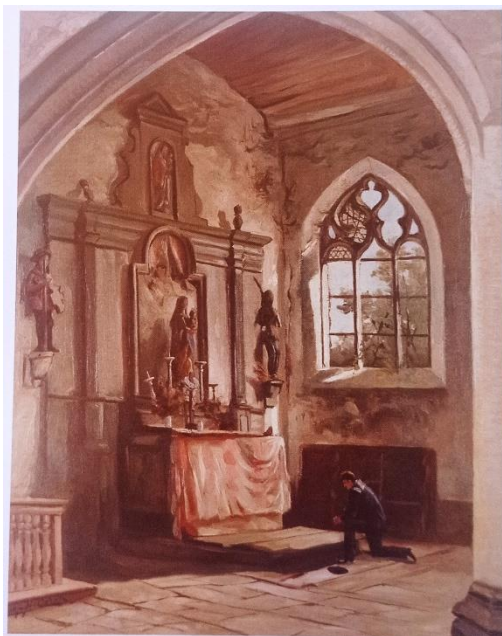
Investigando, pois, as camadas do olhar do artista e conscientes das ideias veiculadas pela crítica de arte a respeito da paisagem, debruçamo-nos sobre suas representações. Defrontamo-nos, no período em que o artista estudava na AIBA e com Grimm, com marinhas luminosas, trazendo céu vasto e caracterização minuciosa das rochas, bem como com trechos de paisagem rural, com acurado tratamento da vegetação. Ponderamos sobre o uso das cores, bastante vivas, e o acentuado contraste de luz sugerindo a luminosidade tropical. Também identificamos o uso do esquema compositivo de Georg Grimm, baseado na linha diagonal para representação das marinhas. Alguns críticos elogiam as composições desse período por sua correspondência com os aspectos entendidos como característicos da natureza brasileira.

Detivemo-nos em várias paisagens francesas de Caron, aproximando-as das pinturas de seus mestres, Hanoteau e Harpignies. Percebemos a recorrência dos cantos de lagos, a mudança na paleta de cores, que então se torna mais suave e mesmo perolada, aproximando-se dos tons típicos de Camille Corot em alguns quadros. Em algumas obras, vimos o emprego de áreas de cor e manchas mais gestuais, menos comprometidas com o acabamento e mais empenhadas em delinear formas, como ocorre nas obras de Harpignies. Isso pode ser visto em *Paisagem fluvial na Normandia* e *Arredores de Paris*, ambas de 1887. Em outras composições, percebemos e sinalizamos o pendor para o detalhe, a sutileza das pinceladas e das sugestões de luz, como em *Paisagem na Bretanha* e *Paisagem na Normandia*, ambas de 1887.

Constatamos que a oscilação entre o detalhe e a mancha continuou após a chegada do artista ao Brasil. Instalado em Juiz de Fora, Caron pinta o interior de Minas, ora figurando trechos exíguos em telas amplas, ora realizando panoramas distanciados com largas áreas de cor. A organização compositiva varia, podendo ser agrupadas em algumas modalidades, dentre as quais destacamos os cantos de lago ou rio, cuja configuração remonta a algumas pinturas que o artista realizou na França.

A questão de que nos ocupamos neste trabalho foi, afinal, a da representação da paisagem. O olhar de um artista sobre um território feito imagem, as ideias que o circundavam, as relações e distanciamentos com a tradição acadêmica, os elos com a narrativa literária e os fatores externos ao campo artístico que contribuíram para a valorização da concepção de paisagem naturalista. Concepção a que Caron se alinou e com a qual ele contribuiu para construir.

Embora nossa análise tenha se restringido à paisagem, sabemos que Caron também se dedicou a outros gêneros de pintura, como o retrato, a natureza-morta e a pintura decorativa. Ao estudar as obras de Caron conservadas no Museu Mariano Procópio, em Juiz de Fora, Aline Vasconcellos (2019) identifica e aborda várias dessas pinturas: os retratos do Juiz Joaquim Barbosa de Lima, do Marechal Deodoro da Fonseca e da Sra. Rita de Cassia Tostes; e os painéis decorativos *Alegoria à Música* (im. 79) e *Alegoria ao Teatro* (im. 80), ambos encomendados para compor a decoração do antigo Teatro Juiz de Fora. Digna de nota é a natureza-morta de título *Orquídeas e Rosas*, pintada em 1889 e ofertada pelo artista ao médico juiz-forano Simões Correa, que, por sua vez, publica no jornal *Pharol* uma descrição¹ da pintura, fazendo referência ao livro *Maison d'un artiste au XIX siècle*, de Edmond Goncourt. Destacamos, ainda, a pintura *Prece a Nossa Senhora dos Navegantes* (im.106), de 1887, em que se vê uma figura em postura de oração diante do altar de uma capela neogótica. Esse quadro foi pintado na França e integrava a exposição realizada pelo artista, na Galeria de Wilde, dias após



Im. 106: Caron. *Prece a Nossa Senhora dos Navegantes*, 1887.

¹ Francisco Simões Correa, *O Pharol*, n. 255, ano 23, 01 nov. 1889, p. 1-2. O texto integral da crítica está disponível nos anexos, item 2.

sua chegada ao Brasil, conforme somos informados pela crítica de Artur Azevedo²: “Ha lá um interior de capella que o nosso artista não expoz, creio, senão para provar que é paizagista, e como tal deve pintar exclusivamente paisagens”.

A atuação do artista em Juiz de Fora nos três anos seguintes a sua chegada ao Brasil após sua estadia na França consiste em um aspecto que necessita de aprofundamento em futuras pesquisas. Através das notícias do jornal *Pharol*, percebemos que Caron é bastante atuante na sociedade juiz-forana, vindo a desempenhar ali diversas atividades, além da prática artística. Após sua chegada ao Brasil, durante o ano de 1889, ele é eleito capitão da segunda companhia da Guarda Municipal de Juiz de Fora³, participando também nesse mesmo ano da organização dos festejos que homenageariam a emergência da república⁴. Em fevereiro de 1890, Caron colabora para o estabelecimento do Centro Philotécnico Mineiro, compondo sua diretoria e ensinando desenho. No ano seguinte, compõe o júri da cidade⁵, é convocado para atuar como mesário em algumas eleições⁶ e nomeado 3º vice-delegado, em outubro⁷. Dada a proximidade que mantinha com os jornalistas do *Pharol*, também atuou como correspondente em pelo menos um momento, quando viajou para Sabará a fim de representar o periódico na inauguração de uma estação ferroviária⁸. Vínculo esse, que também possibilitou, ainda em 1890, que Castagneto expusesse uma de suas marinhas na redação do jornal⁹.

Nas páginas do *Pharol* encontramos várias menções da participação do artista na organização de festejos como o Carnaval, e de quermesses para arrecadação de fundos para diferentes instituições, do Asilo dos Mendigos¹⁰ ao próprio Centro Philotécnico. Sempre aparecendo como um dos prêmios dessas rifas alguma pintura oferecida pelo artista.

Para além desses aspectos, ao longo da escrita nos defrontamos com outros limites da pesquisa, que sugerem novas empreitadas de investigação. A primeira delas se refere à identificação das obras de Caron. O especialista em Grupo Grimm, Carlos Roberto Maciel Levy, que conhece bem as coleções das obras desses artistas, estima que Caron tenha produzido

² Artur Azevedo, *Diário de Notícias*, n. 1265, 29 nov. 1888, p. 1. O texto integral da crítica está disponível nos anexos, item 1.

³ *Pharol*, n. 272, ano 23, 21 nov. 1889, p. 2. No mês seguinte o mesmo jornal registra a apresentação de croquis de uniformes desenhados pelo artista e oferecidos à guarda. (cf *O Pharol*, n. 282, ano 23, 03 dez. 1889, p. 1).

⁴ Conforme *Pharol*, n. 275, ano 23, 24 nov. 1889, p. 2.

⁵ Há várias entradas no mês de junho. Citamos, por exemplo, *O Pharol*, n. 138, ano 25, 11 jun. 1891, p. 2.

⁶ *Pharol*, n. 7, ano 25, 08 jan. 1891, p. 2 e n. 21, ano 26, 22 jan. 1892, p. 2.

⁷ *Pharol*, n. 264, ano 25, 18 out. 1891, p. 1

⁸ *Pharol*, n. 49, ano 25, 27 fev. 1891, p. 1.

⁹ *Pharol*, n. 145, ano 24, 21 jun. 1890, p. 1.

¹⁰ *Pharol*, n. 254, ano 24, 15 out. 1890, p. 1; n. 164, ano 25, 10 jul. 1891; e n. 221, ano 25, 05 set. 1891, p. 2.

algumas dezenas de obras¹¹, que provavelmente estão dispersas em coleções particulares. Ao longo da pesquisa, nosso levantamento amealhou 42 obras, das quais pudemos analisar pessoalmente 23, em trabalho de campo realizado durante as investigações do mestrado, em 2017, e no contexto do trabalho de doutorado, em 2019. Conhecemos obras pertencentes a 10 coleções particulares e 3 acervos públicos, e tivemos contato com 13 reproduções de quadros cujo paradeiro desconhecemos, mas que integram o banco de imagens de Carlos Levy ou foram disponibilizadas em sites de leilões. Apesar de nossos esforços, provavelmente existem muitas obras que desconhecemos.

Outra questão que seria importante averiguar em relação as obras conhecidas de Caron, seria a correspondência delas com os lugares que retratam. Na viagem de pesquisa à Juiz de Fora que realizamos em novembro de 2019, tivemos a oportunidade de conversar com o superintendente do Museu Mariano Procópio, Antônio Carlos Duarte, que identificou o rio representado na pintura *Poço Rico antigo* (im. 92). Trata-se, sem dúvida, do rio Paraibuna, pois a localidade aludida pelo título da pintura está situada justamente entre o rio Paraibuna e a linha férrea. Durante o século XIX, essa região era bastante importante, pois servia de passagem ao Caminho Novo, uma das estradas reais que davam acesso à região das Minas Gerais desde a época em que o Brasil era colônia de Portugal. O conhecimento das regiões retratadas pelo artista mostra-se, pois, de extrema utilidade para ponderar sobre a fidedignidade de sua representação. Por não estarmos familiarizados com as regiões de Minas e Rio de Janeiro retratadas pelo artista, tal questão fica aberta para a empreitada de novos pesquisadores que desejarem se aventurar a averiguar em campo as correspondências necessárias.

Constatamos a necessidade de conhecermos mais a produção paisagística de João Zeferino da Costa, que foi professor da disciplina de *Pintura de Paisagem, Flores e Animais* no período em que Caron era aluno da AIBA. Da mesma forma, seria importante obter um conhecimento mais vasto das pinturas de paisagem de Agostinho da Mota e outros paisagistas da Academia, cujas reproduções desse gênero pictórico são escassas nos livros e bancos de imagem disponíveis online. Entendemos que o esforço de pesquisa a respeito dos artistas brasileiros oitocentistas é árduo e está se construindo de forma mais consistente há poucas décadas por meio de pesquisas de teses e dissertações. Ponderamos, porém, que esse conhecimento seja essencial para cotejar as produções e concepções dos paisagistas, tendo em

¹¹ O estudioso nos concedeu uma entrevista por Skype em 2017.

vista que as imagens se multiplicam, incidem umas sobre as outras e orientam os olhares em formação.

Finalmente, ao nos dedicarmos a amearhar uma grande quantidade de textos críticos a respeito da pintura de paisagem nos jornais fluminenses entre 1870 e 1889, e nos jornais franceses entre 1864 e 1875, evidenciou-se para nós a grande seara com que estávamos nos confrontando. Somente no momento da escrita, quando nos foi necessário delinear um recorte do material reunido, percebemos a necessidade de se realizar um panorama da crítica de arte brasileira atuante nos periódicos de um modo semelhante ao realizado pela pesquisadora Diane de Blacas junto aos jornais franceses entre as décadas de 1860 e 1880. O cotejamento das informações sobre os periódicos e críticos reunidos nas teses e dissertações de Bianca Ávila (2017), Fabiana Grangeia (2005) e Frederico Silva (2016) e no livro de Ângela Alonso (2002) foi essencial para a análise das concepções dos críticos sobre a pintura de paisagem e ensejam mais contribuições que estendam seus esforços a um conhecimento mais profundo da crítica de arte do período.

Conscientes de nossos limites nessa empreitada, voltamos nossos olhos para as paisagens de Caron. Contornamos as praias de suas marinhas, atravessamos as estradas dos trechos rurais, transpomos campos niverneses, bretões e normandos e repousamos os olhos, enfim, em seus cantos de lagos e rios mineiros. Perguntamo-nos se, afinal, não foi nessa modalidade de composição em que o artista teria encontrado uma síntese para as imagens e ideias com que olhou para a natureza. Ali onde as cores e luzes de territórios nacionais se apresentam na configuração de águas calmas contornadas por colinas e vegetação e encimadas por céu vasto, as feições do território reverbera no meio aquoso, duplica-se... As ideias e as camadas do olhar de Caron confluem, multiplicam-se.

REFERÊNCIAS

DICIONÁRIOS

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. (Trad. Alfredo Bosi e Ivone Castilho Benedetti). 4ª. Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

CLARKE, Michael. *The concise oxford dictionary of art terms*. Oxford: Oxford University Press, 2001.

SAUR ALLGEMEINES KUNSTLER-LEXICON. München, Leipzig, 1997.

LIVROS

ALONSO, Ângela. *Ideias em movimento: a geração de 1870 na crise do Brasil-Império*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

BARATA, M. Século XIX, transição e início do século XX in ZANINI, W (ORG.). *História geral da arte no Brasil*. São Paulo: Inst. Walther Moreira Salles, 1983.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ALPERS, Svetlana. *A arte de descrever: A arte Holandesa no século XVII*. São Paulo: Editora da universidade de São Paulo, 1999.

BENEDITE, Léonce. *Notre art, nos maîtres*. Flammarion, Paris: 1922

BESSE, Jean-Marc. Vapores do céu. A paisagem italiana na viagem de Goethe in *Ver a terra: seis ensaios sobre a paisagem e a geografia*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BOUILLON e MENEUX. (Org.). *La Promenade du critique influent. Anthologie de la critique d'art en France 1850-1900*, textos réunis et présentés par Jean-Paul Bouillon, Nicole Dubreuil-Blondin, Antoinette Ehrard et Constance Naubert-Riser, Paris, Hazan, 1990 ; nouvelle édition revue, corrigée et mise à jour par Jean-Paul Bouillon et Catherine Méneux, Hazan, 2010.

CAMPOFIORITO, Quirino. *História da pintura brasileira no século XIX*. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1983.

CAUQUELIN, Anne. *A invenção da paisagem*. São Paulo: Martins fontes, 2007.

CARDOSO, Rafael. *A Arte Brasileira em 25 Quadros (1790-1930)*. Rio de Janeiro: Record, 2008.

CLARK, Kenneth. *Paisagem na arte*. Lisboa: Ulisseia, 1960.

COCCIA, E. *A vida sensível*. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2010.

COLLOT, Michel. *Poética e Filosofia da Paisagem*. (trad: Ida Alves e Maria Luiza Berwanger). RJ: Oficina Raquel, 2013

DEBRAY, Régis. *Vida e morte da imagem*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1993.

- DIAS, Elaine. *Paisagem e academia: Félix-Émile Taunay e o Brasil (1824-1851)*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2009.
- DUPRÉ, Paul e OLENDORFF, Gustave. *Traité de l'Administration des Beaux-Arts (historique, législation, jurisprudence)*. tome I. Paul Dupont Ed. Paris: 1885.
- DUCROIZET, Yves. *Hector HANOTEAU*. Editions Cerciacum, Clamecy : 2016.
- ESTRADA, Luiz Gonzaga Duque. *A arte brasileira*. Campinas: Mercado de Letras, 1995.
- FERREIRA, Félix. *Belas Artes: Estudos e apreciações*. 2ª. ed. Porto Alegre, RS: Zouk, 2012.
- FILÓSTRATO. *Amor e outras imagens*. Trad. Rosângela Amato. São Paulo: Hedra, 2012.
- FREIRE, Laudelino. *Um século de pintura, 1816-1916*. Rio de Janeiro: Typographia Röhe, 1916.
- FROISSART-PEZONE, Rossella. *L'École à la recherche d'une identité entre art et industrie (1877-1914)* in Histoire de l'École nationale supérieure des arts décoratifs (1766-1941). ENSAD, Paris: 2004.
- GOMBRICH, Ernst. H. *Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.
- LEVY, Carlos Roberto Maciel. *O Grupo Grimm: paisagismo brasileiro no século XIX*. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1980.
- _____. *Giovanni Battista Castagneto, 1851-1900: o pintor do mar*. Rio de Janeiro, Pinakothek, 1982.
- _____. *Exposições Gerais da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes - período monárquico, catálogo de artistas e obras entre 1840 e 1884*. Rio de Janeiro: Edições Pinakothek, 1990.
- LICHTENSTEIN, Jacqueline. *A pintura: textos essenciais*. Vol. 7: O paralelo das artes. São Paulo: Ed. 34, 2005.
- _____. *A pintura: textos essenciais*. Vol. 9: O desenho e a cor. São Paulo: Ed. 34, 2005.
- _____. *A pintura: textos essenciais*. Vol. 10: Os gêneros pictóricos. São Paulo: Ed. 34, 2005.
- MANOEL, Poluceno da Silva. *Desenho Linear Geométrico*, 1882. Disponível em: <<https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/179976>> Acesso em 05/11/22.
- MERLEAU-PONTY, M. *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- PARREIRAS, Antônio. *História de um pintor contada por ele mesmo: Brasil - França (1881-1936)*. Niterói: Diário Oficial, 1943.
- PEREIRA, Sônia Gomes. *Arte, ensino e academia: estudos e ensaios sobre a Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Mauad: FAPERJ, 2016.
- PESAVENTO, Sandra Jatahy. *Exposições universais: espetáculos da modernidade*. São Paulo: Hucitec, 1997.

POUSSEREAU, Louis Mathieu. *Souvenirs de Briet: Hector Hanoteau*. Imprimerie de la Nièvre. Nevers: 1899.

RANCIÈRE, Jacques. *O destino das imagens*. Trad. Mônica Costa Netto. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

_____. *Le Temps du paysage : Aux origines de la révolution esthétique*. Paris: La fabrique éditions, 2020.

REIS JÚNIOR, José Maria dos. *História da pintura no Brasil*. São Paulo: Leia, 1944.

ROGER, Alain. *Court Traité du Paysage*. Paris: Gallimard, 1997.

SALGUEIRO, Valéria. *A paisagem como gênero artístico in Antônio Parreiras: notas e críticas, discursos e contos – coletânea de textos de um pintor paisagista*. Niterói: EdUFF, 2000.

SCHAMA, Simon. *Paisagem e Memória*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

SCHWARCZ, Lilia M. *O sol do Brasil: Nicolas-Antoine Taunay e as desventuras dos artistas franceses na corte de D. João*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008

SQUEFF, Letícia. *O Brasil nas letras de um pintor: Manuel de Araújo Porto Alegre (1806-1879)*. Campinas, SP: ed. Da UNICAMP, 2004.

_____. *Uma Galeria para o Império: A Coleção Escola Brasileira e as Origens do Museu Nacional de Belas Artes*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Fapesp, 2012.

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

TESES E DISSERTAÇÕES

ÁVILA, Bianca da Silva. *Reflexões sobre pintura de paisagem e individualidade: o Grupo Grimm*. Dissertação de mestrado, PPGAV-UFRJ, Rio de Janeiro, 2017.

BLACAS, Diane de. *La réception critique de la peinture de paysage en France, autour des années 1860-1880*. Tese de Doutorado. École doctorale Histoire de l'art et archéologie, Paris 4. Paris, 2011.

BRITO, Ana Carla de. *Camadas do olhar: a pintura de paisagem de Hipólito Caron (1862-1892)*. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. UFRGS. Porto Alegre, 2017. Disponível em: <http://bdtd.ibict.br/vufind/Record/URGS_f1f289057a03f42634b5db4ace82624a> Acesso em 05 nov. 2022.

CAPPOEN, Jean-Pierre. *Henri Harpignies (1819-1916) et les Salons*. Tese de Doutorado. Université de Lille. Lille, 2021.

DAZZI, Camila. *Relações Brasil-Itália na Arte do Segundo Oitocentos: estudo sobre Henrique Bernardelli (1880 a 1890)*. Dissertação (Mestrado em História). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006.

GRANGEIA, Fabiana Araújo Guerra de, *A Crítica de Artes em Oscar Guanabaryno*, Dissertação de mestrado, IFCH/Unicamp, 2005.

PELK, Samara Muller. *Raul Pompéia: mais um crítico de arte no Brasil no século XIX*. Trabalho de Conclusão de Curso, Bacharelado em História da Arte. UFRGS. Porto Alegre, 2015.

SILVA, Frederico F. S. *Arthur Azevedo: o crítico de arte como colecionador/ o colecionador como crítico de arte*. Tese de doutorado. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais - Escola de Comunicação e Artes / Universidade de São Paulo. São Paulo, 2016.

SILVA, Marina Jardim e. *Juntando as peças: o processo de formação da Biblioteca da Academia Imperial de Belas Artes (1826-1855)*. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-Graduação em História, UNIRIO, Rio de Janeiro, 2016.

VASCONCELLOS, Aline M. *HIPÓLITO BOAVENTURA CARON E O MUSEU MARIANO PROCÓPIO: paisagens, retratos e arte decorativa*. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-Graduação em História, UFJF. Juiz de Fora, 2019.

ARTIGOS

BELLUZZO, Ana Maria. *O viajante e a paisagem brasileira*. Porto Arte (UFRGS), v. 25, p. 41-57, 2008. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/PortoArte/article/view/10514>>. Acesso em 05 nov. 2022.

BENOIT. Alcides H. R. *Platão além do dogmatismo*. Revista Transformação, São Paulo, 18: 1995, p. 79.

BIELINSKI, Alba Carneiro. *O Liceu de Artes e Ofícios - sua história de 1856 a 1906*. 19&20, Rio de Janeiro, v. IV, n. 1, jan. 2009. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/ensino_artistico/liceu_alba.htm>. Acesso em: 05 nov. 2022.

CAVALCANTI, Ana M. T. *A pintura de paisagem ao ar livre e o anseio por modernidade no meio artístico carioca no final do século XIX*. In: Cadernos da Pós-Graduação do Instituto de Artes/ Unicamp. Ano 6, v.6, n.1, 2002, p.28-34.

_____. *Da prática das cópias às imagens de referência na pintura de Eliseu Visconti*. In: CAVALCANTI, Ana; MALTA, Marize; PEREIRA, Sonia Gomes. (Org.). Modelos na arte: ensino, prática e crítica. 200 anos da Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro. 1ed. Rio de Janeiro: NAU, 2016/2017, v. 1, p. 83-98.

CHILLÓN, Alberto M. *Modernidade e modernismo: crítica de arte no Brasil imperial (1860-1889)*. In: ANAIS DA BIBLIOTECA NACIONAL, v. I, 2016.

DAZZI, Camila. *As relações Brasil-Itália no segundo Oitocentos: a recepção da crítica de arte carioca à obra dos pintores brasileiros na Itália (1880-1890)*. 19&20, RJ, v. I, n. 2, ago. 2006. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/criticas/criticos_brasil_italia.htm>. Acesso em: 05 nov. 2022.

DAZZI, Camila; VALLE, Arthur. *'As bellezas naturaes do nosso paiz': o lugar da paisagem na arte brasileira, do Império à República*. Concinnitas (Rio de Janeiro. Impresso), v. 1, p. 120-133, 2009.

DAZZI, Camila. *"A Reforma de 1890": continuidades e mudanças na escola nacional de belas artes (1890-1900)*. Atas III Encontro de História da Arte IFCH / UNICAMP. Campinas, 2007.

Disponível em: <<http://www.unicamp.br/chaa/eha/atas/2007/DAZZI,%20Camila.pdf>>. Acesso em: 05 nov. 2022.

FERNANDES, Cybele. O Ensino de Pintura e Escultura na Academia Imperial das Belas Artes. 19&20, Rio de Janeiro, v. II, n. 3, jul. 2007. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/ensino_artistico/aiba_ensino.htm>. Acesso em: 05 nov. 2022.

GEFFROY, Gustave (1855-1926). *Corot, par Gustave Geffroy*. Paris: Editions Nilsson, 1924. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/>>. Acesso em: 05 nov. 2022.

GOMES JÚNIOR, G. S. *Arte da paisagem e viagem pitoresca: romantismos entre academia e mercado*. Revista Brasileira de Ciências Sociais (Impresso), v. 27, p. 107-123, 2012.

LEBEN, Ulrich. *La fondation de l'École royale gratuite de dessin de Paris (1767-1815)* in Histoire de l'École nationale supérieure des arts décoratifs (1766-1941). ENSAD, Paris: 2004.

LEITE, Reginaldo da Rocha. *A prática da cópia no ensino artístico acadêmico: revisão crítica e análises da metodologia pedagógica*. XXVI CBHA. Anais. 2007. Disponível em: <http://www.cbha.art.br/coloquios/2006/pdf/57_XXVICBHA_Reginaldo%20da%20Rocha%20Leite.pdf>. Acesso em: 05 nov. 2022.

PAUCHET-WARLOP, Laurence. Henri-Joseph Harpignies (1819-1916). Dessins et aquarelles conservés au Musée des Beaux-Arts de Lille. In: Revue du Nord, tome 74, n°297-298, Juillet-décembre 1992, p. 668, tradução nossa. Disponível em: <https://www.persee.fr/doc/rnord_0035-2624_1992_num_74_297_4768>. Acesso em: 05 nov. 2022.

PEREIRA, Sonia Gomes. *Repensando alguns conceitos do ensino acadêmico: desenho, composição, tipologia e tradição clássica*. XXIV Colóquio Comitê Brasileiro de História da Arte, XXIV, Belo Horizonte, Anais, 2004.

_____. *Tradição e Cópias: o caso do Museu D. João VI da Escola de Belas Artes / UFRJ*. 2011. Anais do CBHA.

_____. *A questão da paisagem no universo acadêmico do século XIX: o caso de Agostinho José da Mota*. Locus: Revista de História, Juiz de Fora, v. 36, n. 01, 2013. p.87-101.

_____. *A Exposição Geral de 1879 e a escrita da História da Arte Brasileira no século XIX*. In: 23º Encontro Nacional da ANPAP, 2014, Belo Horizonte. p. 1865-1880.

_____. *A questão dos discursos fora de si na historiografia da arte brasileira*. In: XXXVII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: História da Arte em Transe - (I)materialidades na arte., 2018, Salvador. Anais do XXXVII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: História da Arte em Transe - (I)materialidades na arte.. Salvador: Comitê Brasileiro de História da Arte / UFBA, 2018. v. 1. p. 55-64.

SALGUEIRO, Valéria. Grand Tour: uma contribuição à história do viajar por prazer e por amor à cultura. Revista Brasileira de história, v. 22, p. 289-310, 2002

SILVA, Raquel Barroso (org.). *França Júnior: crônicas sobre arte no jornal O Paiz (1885-1887)*. 19&20, Rio de Janeiro, v. VII, n. 2, abr./jun. 2012. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/artigos_imprensa/francajr_paiz.htm>. Acesso em: 05 nov. 2022.

SILVA, Raquel Barroso; TEODORO, Rumennig Douglas Weitzel (org.). *França Júnior: crônicas sobre arte no jornal O Paiz (1888-1889)*. 19&20, Rio de Janeiro, v. VIII, n. 2, jul./dez.

2013. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/artigos_imprensa/francajr_paiz2.htm>. Acesso em: 05 nov. 2022.

SILVA, Rosangela de Jesus (org.). *Notas e artigos sobre crítica de arte na Revista Ilustrada*. 19&20, Rio de Janeiro, v. XI, n. 2, jul./dez. 2016. Disponível em: http://dezenovevinte.net/artigos_imprensa/criticas_agostini.htm. Acesso em: 05 nov. 2022.

SILVEIRA, Éder. *Raul Pompéia: Crítica de Arte, Nacionalismo e a Pintura de Paisagem*. CBHA, 2012, p. 785-801.

CATÁLOGOS

HANOTEAU, Claude e Jean-William. Louis-Adolphe et Hector Hanoteau: deux frères decizois en quête d'"absolu" in *Les annales des Pays Nivernais*. Camosine, no. 134. Nevers: 2009.

HANOTEAU, Jean-William. *À la recherche d'Hector – une vie de peintre paysagiste 1823 – 1890* in *HECTOR HANOTEAU: un paysagiste ami de Courbet*. Silvane Editoriale/Musée Gustave Courbet, Ornans: 2013.

HANOTEAU. Maurice. *Notes sur le paysagiste Hector Hanoteau* in *HECTOR HANOTEAU: un paysagiste ami de Courbet*. Silvane Editoriale/Musée Gustave Courbet, Ornans, 2013.

MARANSKI, PÉRICHON e SEABRA. *Sur les traces d'Hector Hanoteau : peintres paysagistes en nivernais*. Musée de la Faïence et des Beaux Arts de Nevers. Nevers: 2016

FONTES

FRANÇOIS-PEZONE, Rossella. *L'École Nationale des Arts Décoratifs: Les enseignats, les enseignements, les concours 1877-1914*. Mission de recherche. ENSAD, Paris: Automne 1998.

Estatutos da Imperial Academia e Escola das Bellas Artes, 1820. Disponível em: <http://dezenovevinte.net/documentos/estatutos_1820.htm>. Acesso em: 05 nov. 2022.

Estatutos da Academia das Bellas Artes em 1855. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/documentos/estatutos_1855.pdf>. Acesso em: 05 nov. 2022.

ANEXOS

1. Textos críticos à exposição individual de Hipólito Caron na Galeria de Wilde, no Rio de Janeiro, em 1888.

1.1. Luís Gonzaga Duque Estrada, *Revista Literária Treze de Maio*, n.3, dez. 1888, p. 189-197.

Nas portas envidraçadas da casa no. 100 da rua Sete de Setembro, um cartaz de papelão branco chama a atenção do transeunte. SALÃO DE WILDE - Exposição do paisagista Caron - é o que diz o cartaz. - E o transeunte que parou, de repente, examinando o letreiro, olha para todos os lados, para a esquerda, para a direita, para a frente, para trás; aguça a vista, apertando as pálpebras, franzindo os pés de galinha das têmporas; teme um engano, relê o chamariz e faz outra vez a mesma ginástica de pescoço. Em vão!... Atinar com a entrada do anunciado salão é baldado intento. Toma, pois, uma resolução, decisiva, imediata; destas que se têm de prevenção para as grandes crises. Entra na loja de tintas, do lado esquerdo, e pergunta se é por ali que conseguirá ir ao salão.

Informado de que é, ali assim para os fundos, o curioso sobe uma pequena escada de pinho, medrosamente encostada a parede. Mal pode contar os degraus. A curiosidade toma-lhe a respiração, o coração enche-lhe o peito, palpitando célere. Uma cilada, aquilo! O paliado engano desabará por fim; e todo o deslumbramento de um vasto recinto, iluminado, serenamente, pela luz de envidraçada galeria há de recompensar-lhe a incerteza. Muros altos, brocados de tinta cinzenta, cornijas denticuladas, arquitraves de platibandas duplas, luzidio assoalho encerado, arquitetava o curioso, ordenadamente, na imaginação fulgente.

Diz um historiador do reinado de Luiz XV que: a Pompadour, para reconquistar as graças do real amante, fez construir em terras de Versailles um aparente eremitério, cujo interior, após uma saleta rústica como a choça do montanhês, era de primoroso gosto e luxuosa arte.

Quem sobe a escada do Salão De Wilde pensa, naturalmente, em uma igual surpresa. No país dos diamantes são possíveis as colunas de esmeralda. E cresce de ponto a surpresa quando o pobre e iludido mortal se vê engaiolado entre quatro paredes de um sótão. É terrível a imaginação dos meridionais! Longe, talvez, não esteja o tempo em que sejamos tomados para exemplo de melogamos. Um salão de quatro metros sobre seis! Um salão de quatro metros sobre seis! E rimo-nos dos marselheses...

Felizmente a exposição do Sr. Caron despreocupa-nos do engano. Nestas vinte e sete telas aparece o prenúncio de uma individualidade. A obra não nos arrebatou: impressiona. É a estréia de um artista que há de ir longe, e, tanto que já conseguiu muito, em três anos de estudo, sob a sábia direção dos famosos mestres Hanoteau e Harpignies.

Quanto a sentimento, que é na arte a primeira e a mais estimada condição, basta olhar essa Lande de San Marc, planície quase nua, quase deserta, onde paira um alto silêncio saudoso, que tanto prende a vista do curioso desprevenido. Foi, talvez, a nostalgia da pátria que o obrigou a armar ali o cavalete e lhe deu agilidade ao pulso. O momento era propício. A tarde caía lentamente e lentamente melancolizava a natureza envolvendo-a numa dormente serenidade de meditação. A vista, nostálgica e divagadora, percebida ao longe, dividindo a misteriosa intensidade do horizonte, o muro azulado de uma montanha; depois a planície, levemente undosa, irregular, extensa, manchada de viçoso verde aqui acolá escura, amareada coberta de folhas perdidas. Ali, ao lado direito, estende-se o caminho de tom pardo-violáceo, mistura de cores opostas que a luz abranda e harmoniza; as altas rodas dos carroções do campo abriram-lhe sulcos profundos e a terra compressa, entumescida, transbordando dos sulcos, torrada, parece grandes bordas disformes de ferida em cicatrização. Rasteja a grama, aveludando certos pontos; vai, ora junta, larga como um tapete, ora cheia de falhas, esfarrapada, ladeando a facha de terra. No extremo do caminho aparece um renque de castanheiros, a cuja frente sobressai o tronco esbranquiçado de uma árvore a que o cansaço dos anos roubou a verde ilusão das folhas.

Essa paisagem é feita com muito sentimento, e interpretar aquele aspecto triste e isolado, dessa tristeza nascida da saudade e da meditação, desse isolamento que tanto influi no rememorar deliciosíssimo do passado e nos devaneios ambiciosos do futuro; compreender e bem traduzir, tão bem que outros sintam, a poesia das coisas mudas, não são qualidades que resultem de uma vulgar impressionabilidade sensitiva. Coisas tais vêm de alma predestinada, segundo diziam os nossos avós e ainda dizem em nossos dias graves senhores de firmada reputação literária.

Vejamos esta Manhã de Agosto, em Morbihan, tão tranquila, tão clara, à margem do Ours, em um pequeno lugar bendito da natureza, onde há telhados de casinhas e chaminés de boas lareiras. É cedo. O sol, que vai alto, não desfez de toda a tenuíssima névoa da mádida e passada madrugada; ao fundo, em moitas compactas, destacam-se os carvalhos vicejantes, o copado enzinho, os peupliers de rama unida e certa. Por entre o recurvar de galhos e retraimentos de folhas, brilham pequenas frechas de luz, e o rio, quedo, refletindo na sua superfície a claridade do céu, oferece leite manso às algas de folhas chatas e largas.

E mais, esse silencioso Kerzo; oculto nas suas montanhas de terras sachadas, esmondadas, limpas de pedras, onde a água espelhenta dum rio cavou seu alveo; e ainda, essa alegre Malestroit, cidadezinha bretã, tão feliz com seu grupo de casas que abrem janelas para os extensos campos de feno.

Podia citar mais: a Plecadence, As margens do Sena, Por do sol, Barrancos de areia e Depois da chuva; a tarefa, porém, é difícil para um rombuda pena, que não sabendo dar cor à frase numa descrição brilhante, respinga grosso e estonteada.

Depois de reparada a exposição, só encontramos uma frase para dar o valor dos quadros aí expostos. É uma frase atribuída a Jules Dupré, um dos esforçados renovadores da paisagem francesa, que conseguiu com ela a forma mais clara e a mais simples de elogiar uma obra de arte. Frase rápida, mas sintética - Il y a du sentiment - Simplesmente isto. Não tem demasias, nem cheira paradoxo. Curta, como é, precisa e fiel, como se mostra, vale muito mais que longas, e, por vezes, desbaratadas frases de pretenciosa crítica. Que ele tenha sentimento é, pois, fato provado. Tem-no e como artista.

Acho-lhe, porém, uma singular disposição para as paisagens em que a mancha domine, as massas sejam determinadas, os contornos nítidos, os planos distintos, e esta disposição é tão grande quanto a simpatia que mostra pela natureza em repouso, pela quietude dos lugares extensos. A Lande de San Marc, Manhã de Agosto, Plecadence, As margens de Ours e Malestroit, são, se me consentem dizer, pontos calmos. Não passa por ali uma aragem forte, um grupo de raparigas que voltem, a cantar, da faina do campo; uma revoada de pombos que venha banhar-se à beira d'água. Não há entre os quadros expostos, um canto agreste de natureza; um ermo enramado; um ignorado sítio, à sombra das árvores, onde esteja abandonado o pequeno banco de pedra por debaixo de annosa nogueira; nem o remançoso, aprazível caminho de pequena cascata sussurrante, como a de Cernay-la-Ville ou de Grenoble.

Não envolve este reparo emissão de censura, nem tão pouco vem dizer que a obra aí reunida é monótona, como já houve quem, injustamente fizesse. É observação passageira, quase sem outro intuito que o de dar um traço de psicologia do artista.

Quanto à arte, no seu sentido literal, isto é, ao que se refere à habilidade de fazer, creio que a exigência dos mestres não terá muito que notar. A mim, que pouco sei e nenhum direito tenho de ser ouvido, parece-me estar o Sr. Caron pintando com simpático desembaraço. A pincelada é justa e segura, como se observa num belo campo de palha e trigo, já pisado pelos ceifadores, mas que ainda se não achatou sobre o solo. Muitos e não pequenos pontos oferecem espaço a esta observação. Mas o melhor como mais simples, será o reparo à maneira de fazer

as pochades, onde ainda não há o requinte de obra acabada. Todas são feitas com o mesmo aparente vigor e destreza, sem se afastarem da prudente sobriedade. O pincel passa firme e rápido, os tons parecem fiéis, os valores são simples e precisos. Pelo desenho ninguém o chamará irrepreensível, e raros são os desenhadores que mereçam foros de corretos; no entanto, as tibiezas, os defeitos e os erros, para quem os possa taxar, não serão grosseiros e abundantes.

Persuadido estou, porém, de que o tempo de convívio com os bons mestres não foi o necessário. Mais longa demora deveria ter o Sr. Caron na companhia dos paisagistas europeus, e, a isto chego, por ver que a inteligente direção dada aos seus estudos pode vacilar ou estacionar no meio do nosso proverbial desmazêlo. Artistas prometedores de brilhante futuro temos visto que, depois de domiciliados no país, perdem o caminho andado, retrocedem, cansam e esterilizam-se. Faltam-nos incentivo; crítica imparcial e respeitada; concorrência digna de temor pelas habilitações e talentos, e amadores que deem alento às aspirações do artista, estimulando suas obras e oferecendo ensejo para que empreendam novas e melhores. O jovem e inteligente artista deve ter consciência do valor de suas forças; muito conseguiu, mas isso ainda não é tudo.

A paisagem é um gênero difícil, mas sujeito ao entendimento de cada qual. Querem muitos que ela seja fidelíssima cópia da natureza, e, enquanto não chega a este resultado, vão menoscabando daqueles que tentam fazê-la perfeita. Grande utopia! Outros, mais cordatos, e por isso, mais inteligentes, exigem apenas que ela nos emocione, como um canto de poema ou uma página de romance. E é com estes que está a verdade. O artista, deve fazer a paisagem conforme a sua emoção. Fá-la por ter sentido e fá-la com a máxima sinceridade. Assim conseguirá transmitir a outrem a emoção recebida.

Esse Outono, de Hanoteau, esse Abril, de Huber, são carne e sangue de seus autores. E existem olhos que lhe sejam indiferentes? Por acaso, cérebro que tenha em ordem suas funções, nenhuma impressão receberá diante da suave tranquilidade do primeiro, e do suave e manso sentimento do segundo? Impossível é olhá-los cinicamente. Vivem neles seus autores e, já não são simples estudos ou cópias da natureza, mas narrados sentimentos de duas personalidades em dado momento psicológico.

As manchas, feitas com vigor e facilidade, serão provas de uma execução habilidosa de rapidez de impressão, nunca a expressão de um sentimento duradouro, a manifestação de uma incitação exterior irradiada, com vigor, na esfera psico-intelectual. É preciso ter o pincel mais delicado e maior sutileza de percepção, para apanhar em flagrante a expressão, e espiritualismo

de uma paisagem. É por isso, posto imbuídos no romantismo, Corot, Th. Rousseau e Dupré, serão para sempre os grandes mestres da paisagem moderna.

Vieram estas linhas para lembrar ao jovem artista o muito que ainda tem a fazer.

Os quadros que, atualmente, expõe são acabados estudos de manchas, onde há sentimento; mas, a paisagem brasileira que, nesse ponto é defectiva, lhe vai, talvez, dificultar o trabalho.

Bem sabe o inteligente discípulo de Hanoteau, quanto é difícil o estudo de um assunto esmiuçado, de massas quase semelhantes e de tons levemente, suavemente, gradativos.

Demais, o aerigamento é um dos maiores obstáculos no estudo de nossa paisagem, grande, e como dizem-na - majestosa, mas, inegavelmente - monótona.

E, a tal respeito, deve o paisagista julgar com experiência, pois o fundo de seu quadro Manhã de Agosto muito trabalho, ao certo, lhe custou.

A dificuldade está diante de seus olhos; não lhe faltam talento e estudo para vencê-la.

Terminando, direi ao artista que, quanto a mim, o mínimo entre amadores de boas artes, foi longa e satisfatória a impressão que seus quadros me transmitiram.

E a desautorizada mão que hoje escreve, com a máxima fraqueza, estas linhas, sempre estará pronta a acompanhar os aplausos que o seu talento conseguir dos entendedores e dos mestres.

Luiz Gonzaga Duque Estrada.

1.2. Artur Azevedo *Diário de Notícias*, n. 1265, 29 nov. 1888, p. 1

Ha perto de tres annos partiram juntos para a França os dous esperançosos paizagistas Vasquez e Caron, discipulos ambos do fallecido Jorge Grimm. Nesta mesma folha tive occasião de lhes dizer o meu adeus alegre, manifestando a absoluta confiança que me inspirava essa viagem.

Pouco tempo depois de chegados a Paris, os dous artistas remetteram alguns estudos feitos sob as vistas do grande mestre Hanoteau ; ninguem, que não seja indifferente ao progresso das bellas-artes no Brazil, poderá ter esquecido a exposição d'esses estudos, realizada em casa do Sr. De Wilde.

Vasquez voltou já, ha muitos mezes, e, se alguma coisa trouxe, ou não a expoz, ou a exposição me passou despercebida. Caron regressou agora, e expõe na mesma casa os seus ultimos trabalhos, - vinte e oito télas, inclusive sete pochades, uma das quaes sem numero.

*

Está um artista completo.

De uma viagem á Bretanha, o paiz preferido em França para os estudos de paizagem, trouxe Caron algumas télas realmente primorosas, dignas de figurar no corredor avarandado do Luxemburgo, onde o grande Corot se acha tão bem apresentado.

Aquella planicie tão bem tocada pelos raios do sol, deitando para um formosissimo valle de onde emergem as torres e os telhados da pequenina cidade de Malestroit; a charneca de Saint Marc; as Margens do LOurs; os arredores do Sant'Anna d'Avray, e outros logares de Morbihan, na Bretanha, foram pintados com uma technica admiravel. Caron está senhor de todos os processos, e tem dentro d'alma alguma coisa ideal que transmite os seus trabalhos, para se não cingir á cópia servil de uma natureza brutal.

Ha na collecção duas marinhas que nada ficam a dever ás paizagens, ou antes, paizagens são, porque aquella agua transparente, que parece saltar das télas e inundar a sala, é mais um attributo da paizagem do que o traço predominante do quadro. Só o mar pertence ás marinhas; os rios, os regatos, os lagos são do dominio da paizagem.

Ha lá um interior de capella que o nosso artista não expoz, creio, senão para provar que é paizagista, e como tal deve pintar exclusivamente paizagens.

Tudo quanto Caron nos trouxe de França é interessante e agradável; mas a nossa natureza reclama-o com a sua exuberancia verde, o seu colorido quente, a sua eterna e serena magestade.

Para estabelecer o contraste entre a natureza bretã e a fluminense, Caron collocou ao lado das maiores télas de Morbihan uma pequenina pochade representando a praia Formosa. Toda a Bretanha empallidece diante d'aquelle verde e daquele azul.

Dê-nos o nosso artista todo este formoso Rio de Janeiro aos metros, e o seu nome será eterno como as nossas arvores e as nossas montanhas.

Eloy, o heróe.

1.3. Raul Pompéia, *Diário de Minas*, 16 dez. 1888.

Estão na ordem do dia as exposições.

Falei-lhes, na última crônica, na exposição de 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, o artista alisa toalhas d'água, imóveis e espelhantes, recamadas de folhas verdes, redondas, que boiam, erigindo em áster, 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 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 apud PELK, 2015, p. 74)

1.4. Anônimo, Exposição de Caron in *Novidades*, n. 259, 01 dez. 1888, p. 1

Exposição Caron

Da rápida visita que hontem fizemos á exposição de pinturas do paizagista Caron no Salon de Wilde, colhêmos as mais gostosas impressões.

São 27 télas formosissimas, entre pochades, croquis e quadros completos, na sua quasi totalidade paizagens; mas tambem uma ou duas marinhas e um singelo interior de vetusta capella, tocado das mais poeticas tintas, que foi adquirido pelo Sr. Dr. Ferreira Araujo, talvez o nosso critico mais fino e perspicuo em cousas de arte pinturesca.

Pela nossa parte, sem a competencia de criticos, citaremos de memoria, dentre o que vimos e mais nos agradou, o quadro que representa a charneca de San Marc; o n. 9 (Kerso, nos arredores de Sant'Anna d'Auray), um bellissimo effeito de agua espelhenta ao sol, que dá ao espectador a impressão singular de vê-la a correr, a correr, scintillando e reflectindo os objectos das suas margens.

A proposito, é admiravel, simplesmente admiravel a mestria com que o Sr. Caron trata, em geral, a agua e as projecções de sombras sobre a sua toalha viva, que parece embeber tudo quanto reflecte. Veja-se, para exemplo a grande téla intitulada As margens do Ours, onde ha um emmaranhamento tal de plantas aquaticas e de finas troncagens a reflectirem-se, que a vista, interessada e intrigada, custa a despegar-se de uma deleitosa contemplação.

Não nos sobra espaço para nos alongarmos. Mencionaremos, entretanto, ainda o n. 19 (planície de Pleucadeuc), pertencente ao Sr. Dr. França Junior, trecho impregnado de uma doce e irresistivel melancolia; e a pochade da Praia Formosa, em que os tons quentes, seivosos, da nossa natureza contrastam com o frio e enfumado colorido das paysagens bretãs. O caminho da Fontaine-Noire é outro pedaço que nos cahiu no gotto [gosto?].

Em resumo, depois de tres annos de audencia passados na Europa, voltou-nos o Sr. H. Caron um artista feito, um paizagista emerito, e é mais um filho de que se deve orgulhar o Brazil, pelo grande talento que revela e pelo esforço constante em aperfeiçoar-se desde o tempo em que aqui trabalhava sob as vistas do saudoso Grimm.

2. Texto completo da Crítica de Francisco Simões Correa publicada no jornal *Pharol*, n. 255, ano 23, 01 nov. 1889, p. 1-2

Na sala da redação do Pharol expôs H. Caron sua última tela - Orquídeas e rosas.

Do mármore policromo de artística mesa meio encoberta sob as dobras macias de um reposteiro de veludo cor de pinhão destaca-se bellissimo vaso japonês, reproduzindo as rendilhadas fantasias daquela arte originalíssima, peculiar aos filhos do Japão e que Edmond de Goncourt descreve admiravelmente no seu estilo nervoso e terso na *Maison d'un artiste au XIX siècle*.

Encima a bela ânfora esplêndido ramo de flores - bellissimoas orquídeas e formosas rosas, reproduzidas com uma fidelidade meticulosa, admiráveis de frescor, colorido, transparência.

A distribuição das cores, vivas e mates, é feita com tanto apuro de gosto e arte que os tons harmonizam-se sem que a retina sensibilize dolorosamente a interferência de violentos contrastes.

Paisagista e, como tal, trazendo na frente as láureas do triunfo; discípulo de Grimm, o boêmio amador da natureza, e de Hanoteau, o velho e ilustre mestre que pinta sorrisos nas águas agitadas pela viração, Caron assimilou qualidades notáveis de observador da natureza, guardando, todavia, a individualidade própria, sem a qual o artista não ascende além de mero copista servil.

Sente-se no conjunto daquele todo harmônico, despido da monótona uniformidade de tons congêneres, pretenciosamente dispostos para armarem a efeitos preconcebidas, a agitação vívida das flores emergindo das bractees verdes e balouçando-se nos leves pendúnculos, irisados aos raios o sol primaveril, através das folhas verdes da planta vivaz.

A distribuição magistral da luz, pondo em relevo o cetim das pétalas daquelas rosas e o aveludado carmim vivo dos labelos das orquídeas, acentua os efeitos óticos do quadro e como que grava no espírito a ilusão de que o ar circula, vibrando ligeiramente por entre aquelas flores e folhas.

O colorido discreto do fundo, que é constituído pelo mesmo estofa que cobre parte da mesa sobre a qual pousa o vaso, deixa que se exalce, corporificando-se na exuberância de formas tangíveis, o assunto, sem parecer que está ali para isso mesmo, de tão desprezioso que está desenhado o seu panejamento.

Se, descendo da apreciação geral e sintética do trabalho de Caron, destacássemos partes para análise mais restrita, salientando qualidades do artista, chamaríamos a atenção para o polido transparente daquele mármore policromo, cujos veios desenhavam-se com extrema naturalidade e refletem os labores exóticos da ânfora, e as pétalas soltas de rosa espalhadas na limpidez de sua superfície.

Requinte de perpícia observação artística, exagero talvez, o efeito de luz esboçado no bojo do vaso, figurando a janela pela qual reflete-se no esmalte da porcelana finíssima uma casa fronteira, é de uma verdade tão flagrante, tão conscienciosamente observado e reproduzido que, francamente, achamos aquilo deslumbrante.

O colorido vivo, aveludado, transparente da sobralia machranta de tons carmíneos, no equilíbrio instável do débil hastil que a sustenta, e destacando-se das folhas lanceoladas, mordidas pelas ardências do sol, só encontra rival na cetinosa translucidez da *Cattleya labiata alba*, cujo colorido mate realça o matiz vibrante e rubíneo do labelo ondeante e crespo.

As duas *Laelias elegans* - alba e lilaz - idênticas na forma, diferentes na cor e as flores falenóticas do *oncidium sarcode*, coloridas de amarelo, chocolate e pontilhadas de carmim, recurvado a haste flexível onde pousam, impressionam agradabilissimamente.

Rosas rubras, brancas, salmonadas e amarelo canari, vigorosamente combinadas, completam o admirável conjunto da formosa tela, cuja análise vimos de fazer, como simples amador e não como crítico - por falecer-nos competência para tanto.

Resta-nos pedir vênia ao artista para cumprimentá-los pelo seu trabalho primoroso e agradecer-lhe penhoradíssimos a gentileza cavalheirosa de no-lo haver ofertado, sob pretexto de insignificante serviço médico prestado.

Os nababos não são tão generosos, nem tão gratos, como estes seres feitos de sensibilidade e de alevantados dotes de espírito que se distanciam do comum da humanidade - os artistas de talento.

3. Lista das paisagens conhecidas de Hipólito Caron ou atribuídas a ele – informações completas.

1. Paisagem da Gamboa. 1882. Óleo sobre tela. 41 x 73 cm.
Coleção Fadel, Rio de Janeiro, RJ.

Quadro assinado e datado.

Todas as obras de Caron dessa coleção tem certificação conferida por Carlos Roberto Maciel Levy, historiador especialista no Grupo Grimm.

Publicações que reproduzem imagem da obra:

O BRASIL DO SÉCULO XIX NA COLEÇÃO FADEL. (Texto de Alexei Bueno). Catálogo. Rio de Janeiro: Edições Fadel, 2004, p. 165.

2. Trecho de litoral em São Domingos. 1883. Óleo sobre tela. 33 x 49,2 cm.

Coleção particular 1, Niterói, RJ.

Quadro assinado e datado.

Todas as obras de Caron dessa coleção tem certificação conferida por Carlos Roberto Maciel Levy, historiador especialista no Grupo Grimm.

Publicações que reproduzem imagem da obra:

VISTAS E PAISAGENS NA ENSEADA DE NITERÓI. (Organização e texto de Jorge Roberto Silveira). Catálogo. Niterói: Casa Jorge Editorial, 2002, p. 91.

3. Rochedo da Boa Viagem. 1884. Óleo sobre tela. 54,5 x 38,5 cm.

Coleção particular 1, Niterói, RJ.

Tem certificação de autoria.

Publicações que reproduzem imagem da obra:

VISTAS E PAISAGENS NA ENSEADA DE NITERÓI. (Organização e texto de Jorge Roberto Silveira). Catálogo. Niterói: Casa Jorge Editorial, 2002, p. 163.

4. Praia da Boa Viagem. 1884. Óleo sobre tela. 50,2 x 75 cm.

Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, RJ.

Quadro assinado e datado.

Tem certificação de autoria.

Uma reprodução em desenho dessa pintura consta no Catálogo da Exposição Geral de Belas Artes de 1884, sob o nome Paysagem, p. 64.

Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/catalogos/1884_egba.pdf>. Acesso em: 06 nov. 2022.

Publicações que reproduzem imagem da obra:

VISTAS E PAISAGENS NA ENSEADA DE NITERÓI. (Organização e texto de Jorge Roberto Silveira). Catálogo. Niterói: Casa Jorge Editorial, 2002, p. 159.

BARATA, M. Século XIX, transição e início do século XX in ZANINI, W (ORG.). História geral da arte no Brasil. São Paulo: Inst. Walther Moreira Salles, 1983, p. 417.

5. Vista da entrada da Baía do Rio de Janeiro, tomada da Praia de Flechas.

1884. Óleo sobre tela. 29,5 x 39 cm.

Coleção Edgar da Silva Ramos.

Quadro assinado e datado.

Fonte: O próprio colecionador. Imagem enviada por e-mail.

Sem resposta quanto à certificação.

6. Trecho de paisagem na restinga de Icaraí. 1884, Óleo sobre tela, 38,5 x 60 cm.

Coleção Fadel, Rio de Janeiro, RJ.

Quadro assinado e datado.

Tem certificação de autoria.

Publicações que reproduzem imagem da obra:

O BRASIL DO SÉCULO XIX NA COLEÇÃO FADEL. (Texto de Alexei Bueno). Catálogo.

Rio de Janeiro: Edições Fadel, 2004, p. 190, e em VISTAS E PAISAGENS NA ENSEADA

DE NITERÓI. (Organização e texto de Jorge Roberto Silveira). Catálogo. Niterói: Casa Jorge

Editorial, 2002, p. 228. O título é diferente em cada publicação. Adotamos o sugerido no

catálogo de Jorge R. Silveira para diferenciar de Cena rural, do mesmo período. Na publicação

da coleção Fadel as duas pinturas trazem o mesmo nome.

7. Cena rural. 1884, Óleo sobre tela, 48,5 x 68 cm.

Coleção Fadel, Rio de Janeiro, RJ.

Quadro assinado e datado.

Tem certificação de autoria.

Publicações que reproduzem imagem da obra:

O BRASIL DO SÉCULO XIX NA COLEÇÃO FADEL. (Texto de Alexei Bueno). Catálogo.

Rio de Janeiro: Edições Fadel, 2004, p. 119.

ENSEADA DE NITERÓI. (Organização e texto de Jorge Roberto Silveira). Catálogo. Niterói:

Casa Jorge Editorial, 2002, p. 188.

8. Trecho de paisagem rural. 1884, Óleo sobre tela, 32,5 x 55 cm.

Coleção Fadel, Rio de Janeiro, RJ.

Quadro assinado e datado.

Tem certificação de autoria.

Publicações que reproduzem imagem da obra:

O BRASIL DO SÉCULO XIX NA COLEÇÃO FADEL. (Texto de Alexei Bueno). Catálogo.

Rio de Janeiro: Edições Fadel, 2004, p. 120.

ENSEADA DE NITERÓI. (Organização e texto de Jorge Roberto Silveira). Catálogo. Niterói:

Casa Jorge Editorial, 2002, p. 228.

9. Paisagem com carneiros. 1884, Óleo sobre tela, 13,5 x 20,5 cm.

Coleção Aldo Franco.

Quadro assinado e datado.
Sem informação quanto à certificação.
Fonte: KLINTOWITZ, Jacob. Coleção Aldo Franco. Rio de Janeiro: Pinakothek, 2001.

10. Paisagem com rio. 1886. Óleo sobre tela, 71 x 46 cm
Coleção particular 1, Niterói, RJ.
Quadro assinado e datado.
Tem certificação de autoria.

11. Paisagem. 1886. Óleo sobre tela.
Coleção Airton Queiroz.
Foto de Falcão Jr.
Quadro assinado e datado.
Sem informação quanto à certificação.
Fonte: Galeria Multiarte/Pinakothek. Enviada por e-mail.

12. Paisagem na Normandia, França. 1887. Óleo sobre tela.
Coleção particular.
Quadro assinado e datado.
Tem certificação de autoria, pois consta no banco de imagens de Carlos Roberto Maciel Levy, historiador que faz expertise das obras atribuídas a artistas do Grupo Grimm.
Fonte: <<http://www.artedata.com/GrupoGrimm/HCaron150/HCaron150b.html>>. Acesso em: 06 nov. 2022.

13. Paisagem na Bretanha, França. 1887. Óleo sobre tela.
Coleção particular.
Quadro assinado e datado.
Tem certificação de autoria, pois consta no banco de imagens de Carlos Roberto Maciel Levy, historiador que faz expertise das obras atribuídas a artistas do Grupo Grimm.
Fonte: <<http://www.artedata.com/GrupoGrimm/HCaron150/HCaron150b.html>> Acesso em: 06 nov. 2022.

14. Arredores de Paris. 1887. Óleo sobre tela. 45 x 49 cm.
Pinacoteca de São Paulo.
Quadro assinado e sem data. (data registrada em LEVY, 1980)
Tem certificação de autoria.
Publicações que reproduzem imagem da obra:
LEVY, Carlos Roberto Maciel. O Grupo Grimm: paisagismo brasileiro no século XIX. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1980, p. 74.

15. Paisagem fluvial na Normandia (França). 1887. Óleo sobre tela.
Coleção particular.
Quadro assinado e datado.
Tem certificação de autoria, pois consta no banco de imagens de Carlos Roberto Maciel Levy, historiador que faz expertise das obras atribuídas a artistas do Grupo Grimm.
Fonte: <<http://www.artedata.com/GrupoGrimm/HCaron150/HCaron150b.html>>. Acesso em: 6 nov. 2022.

16. Paisagem com rio na França. 1888. Óleo sobre tela, 36 x 50 cm.

Coleção particular 1, Niterói, RJ.

Quadro assinado, sem data. Data encontrada no site Arte Data, de Levy.

Tem certificação de autoria.

Publicações que reproduzem imagem da obra:

17. Trecho de paisagem. 1888. Óleo sobre tela.

Coleção particular.

Quadro assinado, sem data. Data encontrada no site Arte Data, de Levy.

Tem certificação de autoria, pois consta no banco de imagens de Carlos Roberto Maciel Levy, historiador que faz expertise das obras atribuídas a artistas do Grupo Grimm.

Fonte: <<http://www.artedata.com/grupogrimm/>>. Acesso em 6 nov. 2022.

18. Praia Formosa. 1888. Óleo sobre tela. 38 x 54,5 cm.

Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

Quadro assinado e datado.

Tem certificação de autoria.

Publicações que reproduzem imagem da obra:

Pontual, Roberto. Dicionário das artes plásticas no Brasil. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

19. Paisagem com rio. 1889. Óleo sobre tela. 51,5 x 36 cm.

Coleção particular 1, Niterói, RJ.

Quadro assinado e datado.

Tem certificação de autoria.

Publicações que reproduzem imagem da obra:

LEVY, Carlos Roberto Maciel. O Grupo Grimm: paisagismo brasileiro no século XIX. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1980, p. 89.

20. Arcos da Lapa no Rio de Janeiro. 1889. Óleo sobre tela.

Coleção particular.

Tem certificação de autoria, pois consta no banco de imagens de Carlos Roberto Maciel Levy, historiador que faz expertise das obras atribuídas a artistas do Grupo Grimm.

Fonte: <<http://www.artedata.com/GrupoGrimm/HCaron150/HCaron150b.html>>. Acesso em: 06 nov. 2022

21. Paisagem. 1890. Óleo sobre tela. 108 x 76.5 cm.

Museu Mariano Procópio.

Tem certificação de autoria.

Publicações que reproduzem imagem da obra:

COLEÇÕES EM DIÁLOGO: Museu Mariano Procópio e Pinacoteca de São Paulo. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2014, p. 45.

22. Paisagem com rio em Minas Gerais.

Coleção particular.

Tem certificação de autoria, pois consta no banco de imagens de Carlos Roberto Maciel Levy, historiador que faz expertise das obras atribuídas a artistas do Grupo Grimm.

Fonte: <<http://www.artedata.com/GrupoGrimm/HCaron150/HCaron150b.html>>. Acesso em: 06 nov. 2022.

23. Poço Rico antigo. 1890. Óleo sobre tela. 52 x 80.5 cm.
Museu Mariano Procópio.
Tem certificação de autoria.
24. Poço rico, JF. 1890. Óleo sobre tela, 37 x 56 cm.
Coleção Fadel, Rio de Janeiro, RJ.
Tem certificação de autoria.
Publicações que reproduzem imagem da obra:
O BRASIL DO SÉCULO XIX NA COLEÇÃO FADEL. (Texto de Alexei Bueno). Catálogo.
Rio de Janeiro: Edições Fadel, 2004, p.
25. A lavadeira. 1890. Óleo sobre tela.
Coleção Marcelo Sampaio.
Não tem certificação.
Publicações que reproduzem imagem da obra:
FREIRE, Laudelino. Um século de pintura, 1816-1916. Rio de Janeiro: Typographia Röhe, 1916.
26. Morro Dois Irmãos visto da atual região de São Conrado
1890. Óleo sobre cartão. 27 x 19 cm.
Paradeiro desconhecido.
Sem resposta quanto à certificação. Entramos em contato e não houve resposta à nossa solicitação de informações.
Fonte: Espaço de Artes Miguel Salles. Site disponível em:
<<https://www.miguelsalles.com.br/peca.asp?ID=5960673&ctd=61&tot=&tipo=|1|&artista=>>
Acesso em: 06 nov. 2022.
27. Paisagem de Minas. 1891. OST. 24 x 38 cm.
Coleção Edmon El Mikui.
Sem informação quanto à certificação.
Fonte: Catálogo DezenoveVinte: uma virada do século, 1986.
Acervo Biblioteca Walter Wey / Pinacoteca de São Paulo.
28. Paisagem com rio em Minas Gerais. 1891. Óleo sobre tela, 45,5 x 70 cm
Coleção particular 1, Niterói, RJ.
Tem certificação de autoria.
Publicações que reproduzem imagem da obra:
29. Paisagem com igreja, MG. 1891. Óleo sobre tela, 44,5 x 70 cm.
Coleção Fadel, Rio de Janeiro, RJ.
Tem certificação de autoria.
Publicações que reproduzem imagem da obra:
O BRASIL DO SÉCULO XIX NA COLEÇÃO FADEL. (Texto de Alexei Bueno). Catálogo.
Rio de Janeiro: Edições Fadel, 2004, p. 111.
30. Paisagem de Sabará. 1891. Óleo sobre tela, 52 x 80 cm
Museu Nacional de Belas Artes.
Tem certificação de autoria.

31. Sabará, MG. 1891. Óleo sobre tela, 52 x 80 cm
Coleção particular 1, Niterói, RJ.
Quadro assinado e datado.
Tem certificação de autoria.
Publicações que reproduzem imagem da obra:
LEVY, Carlos Roberto Maciel. O Grupo Grimm: paisagismo brasileiro no século XIX. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1980, p. 90.
Obs.: Na reprodução constante em Levy (1980, p. 90) esse quadro recebe o nome de Rio das Velhas.
32. Paisagem com rio em Minas Gerais. 1890. Óleo sobre tela.
Coleção particular.
Quadro assinado e datado.
Tem certificação de autoria, pois consta no banco de imagens de Carlos Roberto Maciel Levy, historiador que faz expertise das obras atribuídas a artistas do Grupo Grimm.
Fonte: <<http://www.artedata.com/GrupoGrimm/HCaron150/HCaron150b.html>> Acesso em: 06 nov. 2022.
33. Vista de Sete Lagoas em Minas Gerais.
Coleção Fadel, Rio de Janeiro, RJ.
Quadro assinado e datado.
Tem certificação de autoria.
Publicações que reproduzem imagem da obra:
O BRASIL DO SÉCULO XIX NA COLEÇÃO FADEL. (Texto de Alexei Bueno). Catálogo. Rio de Janeiro: Edições Fadel, 2004, p. 89
Obs.: No catálogo a pintura recebe o título de Vista da Lagoa Santa. Adotamos o título conferido por C.R.M. Levy em seu banco de dados.
34. Paisagem de Sabará. 1891. Óleo sobre tela. 65 x 54 cm
Coleção André Colombo, Juiz de Fora, MG.
Quadro assinado, datado e com título.
Não tem certificação.
35. Praia do Cavalão. 1891. Óleo sobre tela. 63 x 44 cm
Coleção Eduardo Brigolini, Juiz de Fora, MG.
Quadro assinado e datado.
Não tem certificação.
36. Vista da serra de Paraibuna. c. 1890. Óleo sobre tela. 47,5 x 72,5 cm.
Museu Mariano Procópio.
Quadro não assinado e sem data.
Não tem certificação.
37. Rio Paraíba do Sul. c. 1880. Óleo sobre cartão francês, 22 x 34,5 cm.
Paradeiro desconhecido.
Quadro assinado.
Sem informação quanto à certificação.
Fonte: <<http://www.miguelsalles.com.br/peca>

.asp?ID=1611847&ctd=39&tot=90&tipo>.

Acesso em: 10 fev. 2020.

38. Sem título. Sem data. Óleo sobre tela.

Coleção Ary Casagrande Filho.

Quadro assinado.

Sem resposta quanto à certificação.

39. Paisagem. Sem data. Aquarela sobre papel. 30 x 18 cm.

Coleção Ana Carla de Brito (doação de Luiz Fernando Costa e Silva)

Sem resposta quanto à certificação.

40. Paisagem com Marinha. 1886. Óleo sobre cartão. 24 x 32 cm.

Paradeiro desconhecido.

Pintura assinada.

Em leilão no dia 21/12/2020

Sem informação quanto à certificação.

Fonte: <<https://www.seculoxleiloes.com.br/peca.asp?id=8439314>>. Acesso em 06 nov. 2022.

41. Arredores de Niterói. 1891. Óleo sobre tela. 35 x 26 cm

Paradeiro desconhecido.

Quadro assinado.

Sem informação quanto à certificação.

Em leilão no dia 27/06/2022

Fonte: <https://www.iarremate.com/vitor_braga/016/31>. Acesso em 06 nov. 2022.

42. Paisagem. 1891. Óleo sobre tela. 24 x 30 cm

Paradeiro desconhecido.

Pintura assinada.

Sem informação quanto à certificação.

Fonte: <<https://www.artemovimentoleiloes.com.br/peca.asp?Id=13632549>>. Acesso em 06 nov. 2022.

Observação: Todas as obras pertencentes a “Coleção particular 1, Niterói, RJ” fazem parte de uma mesma coleção, cujo proprietário solicitou que não fosse identificado. As obras que aparecem com a indicação “Coleção particular”, são de paradeiro desconhecido por nós, podendo pertencer a uma ou várias coleções.

Agradecimentos

Ao meu orientador, Prof. Paulo Cesar Ribeiro Gomes, pela orientação atenta e gentil, a alegria e generosidade na partilha de seus conhecimentos e pela paciência e disposição em me auxiliar em todas as numerosas demandas que o curso de doutorado convocou.

Aos professores que compõem a banca, pelo aceite do exame deste trabalho. Em especial, aos professores Eduardo Ferreira Veras, Luís Augusto Fischer e Paula Viviane Ramos pelas preciosas contribuições no exame de qualificação.

À prof. Paula Ramos, em especial, pelo encorajamento e auxílios atenciosos desde o início do doutorado.

À prof. Ana Cavalcanti por me aceitar como aluna externa na disciplina História e Teoria das Artes Visuais II do PPGAV-UFRJ e por me colocar em contato com professores e pesquisadores franceses durante o estágio do doutorado-sanduíche.

À minha supervisora do estágio de doutorado-sanduíche, Prof. Androula Michael, pelo caloroso acolhimento em Paris, pelas conversas de orientação e por todo o acompanhamento que me proporcionou desde o aceite em me orientar, passando pelos preparativos da viagem, até o meu retorno ao Brasil.

A Philippe Sénéchal e Christophe Longbois-Canil, pela gentileza em me recomendar bibliografias e seminários para assistir em Paris. A Alain Bonnet, pela gentil disposição em conversar e por me orientar a respeito dos arquivos em que eu poderia procurar por informações a respeito de Hipólito Caron.

A Catherine Meneux por me ceder sua bibliografia sobre a crítica de arte na França oitocentista.

A Lydia Mazars pela ajuda atenciosa com relação à documentação da *École National des Arts Décoratifs*.

A Jean-William Hanoteau pelas indicações e conversas por telefone e por me apresentar ao Prof. Dominique Radufe.

A Dominique Radufe pela gentileza de me acompanhar e me orientar durante a pesquisa de campo em Nièvre, por todos os ensinamentos em relação à natureza bretã e nivernesa e pela generosa partilha de seu levantamento de referências de críticas à obra de Hector Hanoteau.

A Jean-François Lefebure e Marie-Lys Chevalier pela oportunidade de compartilhar minha pesquisa na palestra que realizei no Musée de la Faïence et des Beaux-Arts Frédéric Blandin, em Nevers.

Às queridas colegas, Luciane Bucksdricker e Lilian Hack por toda a ajuda em elucidar minhas dúvidas na preparação da viagem para o doutorado-sanduíche, desde a elaboração do projeto de pesquisa até as últimas providências de viagem.

A Mayara Dionizio por todo o suporte em relação ao pedido do visto de estadia na França e pela amizade que começou no processo de preparação para a viagem e se estendeu aos nossos dias juntas em Amiens e em Paris.

Ao Prof. Paulo Silveira pela paciência e gentileza em conversar nos momentos difíceis de tomada de decisão em relação à viagem do doutorado-sanduíche.

Às queridas colegas Adriane Wächter, Daiane Marcon e Mariana Vasconcellos pela alegria da partilha.

A Luís Fernando Portela pelo cuidado, carinho e companheirismo.

Aos meus pais, Carlos e Tânia, por todos os suportes que me deram durante os últimos anos, com tanto amor e generosidade. Esse apoio foi determinante para o seguimento e finalização do meu doutorado.

À CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior) e, em especial, ao programa CAPES-PRINT, pelo financiamento de parte da minha pesquisa no Brasil e de todo o período de estágio na França.