

A questão da paisagem no universo acadêmico do século XIX: o caso de Agostinho José da Mota

A questão da paisagem no universo acadêmico do século XIX: o caso de Agostinho José da Mota

The issue of landscape painting in the academic universe in the 19TH century: the case of Agostinho José da Mota

Sonia Gomes Pereira¹

Resumo:

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

Palavras-chave:

Pintura de paisagem. Agostinho José da Mota. Academia Imperial de Belas Artes.

Abstract:

This article is based on two premises: on the one hand, the fact that our historiography has always insisted on the secondary role

¹ Sonia Gomes Pereira é historiadora da arte e museóloga. Fez mestrado na Universidade de Pennsylvania e doutorado na Universidade Federal do Rio de Janeiro. Atualmente, é professora titular da Escola de Belas Artes da UFRJ e pesquisadora do CNPq. Inicialmente, desenvolveu pesquisas sobre a arte colonial brasileira, especialmente o maneirismo entre os Jesuítas. Depois, dedicou-se ao século XIX, primeiro mais voltado para a história urbana e da arquitetura e, atualmente, concentrada na pesquisa da formação do artista, com ênfase especial para o estudo do acervo do Museu D. João VI da EBA/UFRJ.

of landscape among the Brazilian artists of the nineteenth century, on the other hand, the fact that we still know little about this type of painting in the time period between the Taunays in the first half of the century, and the Grimm Group in the 1880s. It is exactly about this interim period that this work aims to contribute by highlighting the artist Agostinho José da Mota. Graduated from Rio de Janeiro Academy, he was the only winner of the Travel Award in the category Landscape Painting during the imperial period and ended up studying in Rome. Subsequently, he was a professor of landscape painting at the Academy for 18 years. He kept his private workshop open to students outside the academic circuit, including women. His known work features landscapes and still lifes. Most are paintings, but he also worked with lithographies.

Keywords:

Landscape painting. Agostinho José da Mota. Imperial Academy of Fine Arts.

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

Isso levou muitos autores a concluírem que não havia interesse da Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro – principal centro artístico de formação artística na época – pela pintura de paisagem, em uma atitude em paralelo ao desprestígio que a cultura brasileira teria, em um período voltado para a superação do passado colonial e para a importação de modelos europeus identificados com o progresso.

É, realmente, fato que o grande investimento feito pela Academia dirigiu-se para a pintura histórica e a retratística oficial – cumprindo, dessa maneira, o objetivo prioritário desse tipo de instituição que, desde o século XVII, adotara na França um caráter estatal.

Assim, embora a Academia brasileira sempre tenha tido a cadeira de Pintura de Paisagem, desde o seu início, e que, inclusive, um dos seus mais importantes diretores – Félix-Émile Taunay – tenha sido paisagista, é, realmente, verdade que o seu grande esforço didático foi voltado para o difícil domínio da representação da figura humana – elemento essencial para o caráter narrativo da pintura histórica. Basta observar, por exemplo, o acervo do Museu D. João VI da Escola de Belas Artes da UFRJ que conserva, ao lado do Museu Nacional de Belas Artes, as coleções da antiga Academia. Grande parte do acervo do Museu D. João VI é constituída por exercícios de modelo vivo, provas de concurso em pintura histórica,

assim como cópias de obras europeias, em que a representação da figura humana se apresenta como um elemento fundamental.

No entanto, gostaria de enfatizar aqui dois pontos que me parecem importantes para a discussão da paisagem na cultura artística do século XIX no Brasil.

Em primeiro lugar, a pintura de paisagem acompanhou sempre a trajetória da Academia, tanto como disciplina do currículo quanto como presença constante das Exposições Gerais, aberta, também, a artistas externos. Mesmo na realização da pintura histórica, a representação da natureza brasileira se colocava como um elemento essencial, que se tornou distintivo da qualidade de pintores como, por exemplo, Vitor Meireles.

Em segundo lugar, a historiografia da arte brasileira do século XIX explorou, inicialmente, os acervos públicos, em especial o do Museu Nacional de Belas Artes. Nunca será demais insistir que a origem desse último remonta à própria coleção da velha Academia, formada, prioritariamente, por obras ganhadoras de concursos e envios de pensionistas. A presença da paisagem, como gênero, é menor.

Assim, a historiografia refere-se a alguns nomes de destaque, como o de Nicolas-Antoine Taunay e de seu filho, Félix-Émile Taunay – atuantes na primeira metade do século – e o Grupo Grimm – durante a década de 1880. Mas, entre estes dois momentos, há uma lacuna, que talvez possa vir a ser preenchida, com a maior divulgação dos acervos tanto públicos quanto privados. No caso dos museus públicos, a expografia usual, desde meados do século XX, seleciona parte do acervo considerada mais significativa e relega às reservas técnicas boa parte do acervo que, se mais divulgado, mudaria muito a concepção geral que fazemos da produção artística brasileira. Por outro lado, as coleções particulares absorveram, especialmente, as pinturas de menores proporções, com temática variando entre paisagens e cenas de gênero, que, de maneira geral, não constituíam encomendas oficiais. Mais recentemente, alguns colecionadores têm editado catálogos de suas coleções ou têm emprestado obras para exposições temporárias. A divulgação desta parcela importante da arte dos Oitocentos já tem servido para ampliar bastante a sua compreensão.

No entanto, embora muitas vezes tomada apenas como complementação de cenas históricas, a paisagem também foi praticada como gênero autônomo desde o início da Academia, sendo a disciplina incluída no currículo a partir de 1816. A disciplina de Paisagem, Flores e Animais – nem sempre exatamente com este nome – constou do currículo da Academia desde 1816, apresentando a seguinte sucessão de professores até a Reforma de 1890: Nicolas-Antoine Taunay, Félix-

Émile Taunay, Augusto Müller, Agostinho José da Motta, Zeferino da Costa, Leôncio da Costa Vieira, George Grimm, Vitor Meireles, Rodolfo Amoedo e Antônio Parreiras. Alguns destes artistas já praticavam a pintura ao ar livre em seu próprio trabalho ou queriam praticá-la no ensino, como se vê nas constantes reclamações de Zeferino da Costa sobre a falta de recursos da Academia para o deslocamento dos alunos para a pintura ao natural. Mas realmente é com Grimm que esta prática se torna regular no ensino².

Vou tomar aqui, como exemplo, o caso de Agostinho José da Mota (1824-1878). Foi o único ganhador do concurso de Prêmio de Viagem à Europa na categoria de pintura de paisagem durante o Império. Todos os demais – Rafael Mendes de Carvalho (1845), Francisco Antônio Nery (1848), Jean-Léon-Grandjean Pallière Ferreira (1849), Vitor Meireles (1852), Zeferino da Costa (1868), Rodolfo Amoedo (1878) e Oscar Pereira da Silva (1887) –, sendo o primeiro desta lista foi enviado para estudar na Itália, antes da instituição do concurso do Prêmio de Viagem – na categoria de pintura histórica³.

Tendo entrado para a Academia a partir de 1837, Agostinho não chegou a ser aluno de Debret, que voltara para a França em 1831, mas, certamente, foi aluno de José Correia Lima – professor de Pintura Histórica, que substituíra Debret – e do próprio Félix-Émile Taunay – professor de Pintura de Paisagem e diretor da Academia de 1834 a 1851. Foi, certamente, pela influência de Félix Taunay, que o concurso de Prêmio de Viagem – realizado em dezembro de 1850 e cuja premiação foi aprovada em janeiro de 1851 – voltou-se para a paisagem – concurso no qual Agostinho ficou em primeiro lugar⁴.

Naquela época, o prêmio era uma viagem à Itália por três anos, mas Mota conseguiu que sua pensão fosse prorrogada por mais um ano⁵: deve, portanto, ter permanecido na Europa de 1851 a 1854. Deste

² GALVÃO, Alfredo. *Subsídios para a história da Academia Imperial de Belas Artes*. Rio de Janeiro: ENBA/Universidade do Brasil, 1954, p. 47-51.

³ CAVALCANTI, Ana. Os Prêmios de Viagem da Academia em pintura. In PEREIRA, Sonia Gomes, org. *185 Anos da Escola de Belas Artes*. Rio de Janeiro: PPGAV / EBA / UFRJ, 2002.p.69-91.

⁴ Ata da Sessão de Presidência da Academia de 11/1/1851 (MDJVI – Notação 6151). LIVRO DE ATAS DA SESSÃO DA PRESIDÊNCIA DA ACADEMIA IMPERIAL DE BELAS ARTES. Arquivo do Museu D. João VI da EBA / UFRJ (MDJVI): Notação 6151.

⁵ No Livro de Correspondência da Academia 1852-1855 (MDJVI, Notação 6126), aparece o ofício de 27/7/1853 em que há concessão de mais um ano aos dois pensionistas então na Itália: Agostinho José da Mota (para ficar o 4º ano) e Jean-Léon-Grandjean Pallière Ferreira (para ficar o 5º ano). LIVRO DE CORRENpondência DA ACADEMIA IMPERIAL DE BELAS ARTES. Arquivo do Museu D. João VI da EBA / UFRJ (MDJVI): Notação 6126.

período italiano, mandou para a Academia carioca, como era obrigação do pensionista, vários envios⁶.

Lá em Roma, teve como mestre Jean-Achille Benouville⁷. Pintor paisagista francês, Jean-Achille estudou com François-Édouard Picot e Léon Cogniet. Ganhou o 2º Prêmio de Roma em 1837, na categoria Paisagem Histórica. Fez três viagens à Itália, uma delas na companhia de Jean-Baptiste Corot, com quem dividiu o ateliê romano em 1843. Ganha o 1º Prêmio de Roma em 1845. Depois de uma permanência de três anos na Academia de França em Roma (Vila Medicis), continuou vivendo na Itália por 25 anos, embora continuasse participando regularmente dos salões franceses. É importante destacar que Benouville, assim como Corot, pertencem a um grupo de paisagistas franceses que, desde o início do século XIX, procuravam renovar a pintura de paisagem.

Tradicionalmente, desde o século XVII, a pintura de paisagem europeia aparece dividida em duas grandes correntes: a paisagem clássica francesa – em que os grandes artistas são Nicolas Poussin e Claude Lorrain – e a paisagem holandesa, mais realista – como aparece na obra de Jacob van Ruisdael, por exemplo.

Há, no entanto, a partir do final do século XVIII, um movimento dentro da tradição paisagística francesa, em que se procura uma maior naturalidade, sem abandonar o cuidado com a composição final idealizada.

Para entender melhor esse novo direcionamento, é interessante analisar a atuação do paisagista Pierre-Henri Valenciennes (1750-1819), que escreveu o tratado *Éléments de perspective pratique à l'usage des artistes, réflexions et conseils sur le genre du paysage*, publicado em 1800. Nessa obra, Valenciennes distingue três tipos de paisagem: a paisagem retrato –

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

⁷ No Dicionário do Roberto Pontual, consta que o mestre de Mota foi Léon-François Benouville: PONTUAL (1969) p. 373-374. O nome correto seria François-Léon Benouville (1821-1859). Mas este artista era pintor histórico, dedicado especialmente aos temas da Antigüidade e da Cristandade primitiva. O mais provável, portanto, é que o mestre de Agostinho tenha sido o outro irmão Benouville: Jean-Achille Benouville (1815-1891), conforme aparece em: TEIXEIRA LEITE, José Roberto. A Academia e a pintura no Brasil no século XIX. In: PALHARES, Taisa, org. Arte brasileira na Pinacoteca do Estado de São Paulo. São Paulo: Cosac Naify / Pinacoteca, 2009p. 38. PONTUAL, Roberto. *Dicionário das Artes Plásticas no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

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

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

Na verdade, desde o século XVII, Roger de Piles, em seu *Cours de peinture par principes* de 1708, aconselhava o jovem pintor a estudar *d'après nature*, para adquirir ao ar livre a experiência visual, conhecendo melhor as formas da natureza e reunindo material e imagens que pudessem ser utilizadas depois em composições de ateliê. Assim, a imaginação e a memória trabalhavam a partir das emoções e dos estudos feitos ao ar livre.

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

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

Certamente, Agostinho José da Mota foi formado nesse método. Basta verificar, como será visto mais adiante, nas obras apresentadas nas Exposições Gerais, dois *Estudos do natural feitos em Roma* e uma cópia do paisagista Gaspar Dughet também feita em Roma (1859), assim como dois *Estudos de paisagem: vegetação do Brasil* – com a observação de que se trata de parte da coleção de estudos de plantas e árvores do Brasil, que o autor prepara para uso dos alunos da aula de Paisagem na Academia (1860); uma natureza-morta com frutas, com a observação estudo do natural (1862). Desses vários estudos, Mota tirou o motivo para um desenho e uma litografia: *Trecho de Mata – Brasil*⁸.

⁸ O desenho encontra-se no Museu D. João VI e a litografia no MNBA: *Trecho de mata - Brasil*, litografia, 45 x 27,5 cm, reproduzida em Catálogo MNBA (2002), p. 125.

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

A viagem à Itália era, assim, uma experiência imprescindível para a formação de um paisagista, não apenas pelo seu patrimônio clássico e pelo legado dos grandes pintores paisagistas do Renascimento em diante, mas, também, por ser um dos países mais luminosos da Europa. A beleza da luz italiana e, também, mediterrânea está presente em inúmeras paisagens dos artistas desse período: *Ponte Rotto em Roma* de Joseph Vernet, 1745 (Louvre), *Paisagem da Antiga Grécia* de Valenciennes, 1786 (Instituto de Arte de Detroit), *Vista Tomada da Ilha de Sora no Reino de Nápoles* de Bidault, 1793 (Louvre), *Igreja de Todos os Santos em Roma* de Granet, 1802-1819 (Museu Granet em Aix-em-Provence), *Paisagem Inspirada em uma Vista de Frascati* de Michallon, 1822 (Louvre), além de numerosas paisagens de Corot; *Coliseu Visto dos Jardins Farnese*, 1826 (Louvre), *Fórum vista dos Jardins Farnese*, 1826 (Louvre), *Fonte da Academia de França em Roma*, 1826-1827 (Museu do Departamento de Oise em Beauvais), *Ponte e Castelo de Santo Ângelo com a Cúpula de São Pedro*, 1826-1828 (Museu de Belas Artes de São Francisco), *Civiltà Castellana*, 1827 (Museu Nacional de Stockholm), *Vesúvio*, 1828 (Louvre), *Volterra*, 1834 (Louvre), *Gênova: Vista da Cidade Tomada da Promenade Acqua Sola*, 1834 (Instituto de Arte de Chicago).

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

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

Jean-Baptiste-Camille Corot (1796-1875) teve uma formação similar a de Benouville, pois seus mestres, Achille-Etna Michallon e Jean-Victor Bertin, compartilhavam da mesma concepção clássica

da paisagem. Seguia, também, os mesmos princípios enunciados por Valenciennes. Mas é notório que Corot desenvolveu um estilo muito particular, desde a sua primeira viagem à Itália de 1825 a 1828, com uma ênfase maior no desenho e na sólida estruturação da composição. Em 1834, Corot fez sua segunda viagem à Itália, em 1843, ocorreu a terceira, em que permaneceu de maio a outubro em Roma. Foi nesse período que teve a companhia de Benouville e dividiu com ele o ateliê. A convivência entre os dois artistas pode explicar, por exemplo, a maior estrutura sólida da *Vista de uma Vila Romana*, Benouville, feita em 1844, que está no Museu D'Orsay.

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

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

Do que se conhece da obra de Agostinho José da Mota, sabe-se que realizou várias naturezas-mortas. Duas delas, denominadas *Natureza-morta*, uma do Museu Imperial⁹ e outra da Coleção Sérgio Fadel¹⁰, representam a mesa preparada para refeição. No entanto, a maioria destas obras enfoca frutas e flores brasileiras como *Mamão e Melancia*¹¹, *Mamão e Ananás*¹² e *Frutas*¹³. O que é comum a essas três últimas naturezas-mortas é a sua apresentação direta, em um plano aproximado, ocupando todo o campo da pintura, praticamente sem detalhamento do fundo ou da base em que se encontram as frutas ou as flores.

Embora estas obras tenham a evidente intenção artística, é interessante compará-las com *Trecho de Mata – Brasil*¹⁴, que revela,

⁹ No Museu Imperial de Petrópolis, há duas naturezas-mortas. Uma delas é *Natureza morta*, óleo sobre tela, 100 x 74 cm, reproduzida em ABRIL CULTURAL. *Arte no Brasil*. São Paulo, 1979, vol. I, p. 480.

¹⁰ *Natureza-morta*, óleo sobre tela, 73 x 95 cm, Coleção Sérgio Fadel, reproduzida em BUENO, Alexei. *O Brasil do Século XIX na Coleção Fadel*. Rio de Janeiro: Instituto Cultural Sérgio Fadel, 2004, p. 158.

¹¹ *Mamão e Melancia*, óleo sobre tela, 53,4 x 65, s/d, MNBA, reproduzida em ZANINI, Walter, org. *História Geral da Arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles, 1983, p. 415.

¹² *Mamão e Ananás*, óleo sobre tela, 54 x 66 cm, MNBA, reproduzida em ABRIL CULTURAL. *Arte no Brasil*. São Paulo, 1979, vol. I p. 480.

¹³ *Flores*, óleo sobre tela, 53,8 x 67 cm, c. 1873, coleção particular, reproduzida em CATÁLOGO *Arte do Século XIX. Mostra do Redescobrimento*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2000 (curadoria de Luciano Migliaccio), p. 95.

¹⁴ *Trecho de mata - Brasil*, litografia, 45 x 27,5 cm, MNBA, reproduzida em CATÁLOGO *Acervo Museu Nacional de Belas Artes*. Rio de Janeiro: MNBA, 2002, p. 125.

não apenas a atuação de Mota como litógrafo, mas apresenta a mesma forma de composição, totalmente concentrada nos objetos representados.

Apesar da importância destas representações da flora brasileira, aqui gostaria de enfatizar mais as paisagens de Agostinho José da Mota. Tanto em *Paisagem do Rio de Janeiro* (Fig. 1)¹⁵, quanto em *Vista do Rio de Janeiro* (Fig. 2)¹⁶ são vistas distanciadas da cidade, estruturadas de forma semelhante: a metade superior da tela é ocupada pela apresentação do horizonte longínquo, com a baía e o céu em cores mais claras; já a metade inferior é tomada pelos morros e vale, em coloração mais escura, sendo o primeiro plano mergulhado em sombra, sobretudo do lado direito. Na primeira, à maneira de Félix Taunay, há a presença de cavalos e figuras humanas diminutas, no primeiro plano da pintura, mas quase imperceptíveis. Já na segunda obra, não parece haver presença humana de todo, a luz destacando, sobretudo, o casario, em especial o aqueduto. Mas todas duas remetem à paisagem clássica francesa, renovada no século XIX a partir de Vallenciennes e que Motta acessou, a partir de seu mestre Benouville: enfatizam o cuidado com a composição, criando um padrão idealizado de representação da paisagem e, sobretudo, a segunda destaca a importância da luz.



Figura 1: *Paisagem do Rio de Janeiro*, óleo sobre tela, 78,5 x 130, 1857, Coleção Teófilo Estefno, São Paulo.

¹⁵ *Paisagem do Rio de Janeiro*, óleo sobre tela, 78,5 x 130, 1857, Coleção Teófilo Estefno, São Paulo, reproduzida em ZANINI, Walter, org. *História Geral da Arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles, 1983.p. 415.

¹⁶ *Vista do Rio de Janeiro*, óleo sobre tela, 72 x 94, s/d, coleção particular, reproduzida em CATÁLOGO *Arte do Século XIX. Mostra do Redescobrimento*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2000 (curadoria de Luciano Migliaccio).p. 95.



Figura 2: *Vista do Rio de Janeiro*, óleo sobre tela, 72 x 94, s/d, coleção particular.

Uma composição totalmente diferente aparece em *Fábrica do Barão de Capanema* (Fig. 3)¹⁷, em que o primeiro plano mais claro e vazio dá destaque à construção elevada sobre pedras no centro da tela, sendo a perspectiva barrada por um fundo mais próximo, constituído por montanhas e vegetação mais escuras. Logicamente a própria mudança de tema justifica a diferença de composição, mas me chama a atenção o fato de a representação da fábrica ser feita totalmente sem presença humana, sendo a arquitetura muito mais um acidente na paisagem. Além disso, é notório o distanciamento do caráter de *paysage composé*, em uma tomada que parece permanecer muito mais próxima da tomada ao natural, como as experiências dos paisagistas de Barbizon – mais um ponto a ser aprofundado em pesquisas futuras.

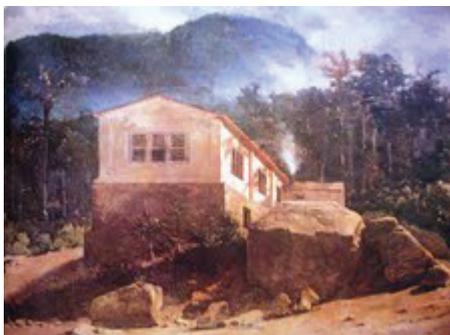


Figura 3: *Fábrica do Barão de Capanema*, óleo sobre cartão, 52 x 35 cm, c. 1862, MNBA.

¹⁷ *Fábrica do Barão de Capanema*, óleo sobre cartão, 52 x 35 cm, c. 1862, MNBA, reproduzida em ABRIL CULTURAL. *Arte no Brasil*. São Paulo, 1979, vol. I p. 481.

É interessante comparar as três paisagens de Mota com algumas obras do seu professor Jean-Achille Benouville em Roma¹⁸. *Coliseu visto do Palatino*, de 1844, que se encontra no Museu de Arte de Dallas, e *Paisagem dos arredores de Roma* de 1873 seguem o padrão de paisagem, como as de Félix Taunay e as duas vistas do Rio de Janeiro de Mota: predomínio da paisagem natural, às vezes com a inserção de arquitetura, como em *Coliseu*, ou então com figuras humanas diminutas em primeiro plano, como em *Arredores de Roma*. No entanto, não encontramos ainda traço em Mota da forte estruturação formal do casario e da natureza, à maneira de Corot, que aparece na *Vista de uma Vila Romana*, de 1844, do Museu D'Orsay. É, naturalmente, um ponto a ser mais pesquisado, à proporção que se puderem conhecer mais outras obras de Agostinho José da Mota.

Finalmente, há um aspecto, que me parece muito importante, da atuação deste pintor: a sua presença regular nas Exposições Gerais de Belas Artes, organizadas pela Academia durante o Império, assim como de seus discípulos, entre os quais se encontravam várias mulheres. Nessas Exposições Gerais¹⁹, é interessante verificar a presença deste artista: seu nome aparece em oito destas Exposições: 1859, 1860, 1862, 1865, 1870, 1872 e 1879 – sendo esta última póstuma, pois falecera em 21 de agosto de 1878.

Em 1859, expôs dois *Estudos do natural feitos em Roma* e uma cópia do paisagista Gaspar Dughet também feita em Roma, além da presença de três alunas indicadas apenas com as iniciais: A. de M., J. de M. e J. F. A. de C. Consta, ainda, o endereço de seu ateliê: rua Senhor dos Passos, 159²⁰.

Em 1860, Mota apresentou dois *Estudos de paisagem: vegetação do Brasil* – com a observação de que se trata de parte da coleção de estudos de plantas e árvores do Brasil, que o autor preparou para uso dos alunos da aula de Paisagem na Academia –, uma *Vista da tomada da estrada na Serra de Petrópolis*, uma natureza-morta com frutas e três retratos. Também uma aluna apareceu: Joana Teresa Alves de Carvalho²¹.

¹⁸ Obras de Jean-Achille Benouville: *Coliseu visto do Palatino*, 1844, Museu de Arte de Dallas; *Paisagem dos arredores de Roma*, 1873; *Vista de uma Vila Romana*, 1844, Museu D'Orsay – localizadas em <http://www.artcyclopedia.com/artists/benouville>, acessada em 13/6/2012.

¹⁹ Durante o Império, foram organizadas 26 Exposições Gerais, sendo a primeira em 1840 e a última em 1884: LEVY, Carlos Roberto Maciel. *Exposições Gerais da Academia Imperial e Escola Nacional de Belas Artes: período monárquico. Catálogo de artistas e obras entre 1840 e 1884*. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1990.

²⁰ *Ibidem* p. 111-122.

²¹ *Ibidem* p. 125-135.

Em 1862, apareceu com uma natureza-morta com frutas, com a observação estudo do natural, e quatro retratos. O endereço de seu ateliê mudou para rua do Regente, 57²².

Em 1865, expôs apenas quatro retratos e seu ateliê mudou para a rua da Floresta, Catumbi²³.

Em 1870, apresentou uma natureza-morta com frutas do Brasil, um estudo de uma parasita e uma paisagem. Seu endereço particular mudou novamente: rua das Flores, 18²⁴.

Em 1872, expôs três paisagens – *Vista da cidade de Saquarema*, *Vista da cascata de Buise em Teresópolis* e *Paisagem do Rio de Janeiro: a árvore canivete* – as duas últimas de propriedade da Princesa Isabel²⁵.

Em 1875, apresentou uma natureza-morta com frutas e um retrato²⁶.

Finalmente, na Exposição Geral de 1879, já depois de sua morte, foram expostas: *Paisagem da Itália*, *Frutas do Brasil*, *Cabeça de estudo*, *Vista da fábrica do Senhor Conselheiro Capanema junto à estrada de Petrópolis* e *Vista de Roma tirada do natural*²⁷.

A participação de Agostinho José da Mota nas Exposições Gerais é um indicador interessante, não apenas da sua produção artística e de sua atividade como professor na Academia, mas também representou um indício da sua atividade didática particular, seja em seu ateliê privado* sugerido pela informação regular do endereço pessoal –, seja na forma de aulas particulares.

Este é um tema muito interessante a ser mais pesquisado no futuro, pois sabemos ainda muito pouco tanto desta forma de ensino em paralelo ao da Academia, quanto da prática artística nos ateliês particulares dos artistas brasileiros do século XIX.

Na Europa, a formação dos artistas desenvolvia-se, em parte, nas academias – que se destinavam às discussões teóricas, ao ensino do desenho e das disciplinas teóricas e a administração dos diversos concursos regulares. Mas os ofícios da pintura, escultura e arquitetura sempre foram ensinados nos ateliês externos e privados, sob a responsabilidade

²² LEVY, op. cit. p. 139-147.

²³ Ibidem p. 161-166.

²⁴ Ibidem p. 193-199.

²⁵ LEVY, Carlos Roberto Maciel. *Exposições Gerais da Academia Imperial e Escola Nacional de Belas Artes: período monárquico. Catálogo de artistas e obras entre 1840 e 1884*. Rio de Janeiro: Pinakotheke, 1990. p. 203-211.

²⁶ Ibidem, p. 215-222.

²⁷ Ibidem, p. 237-255.

de um mestre. Sobretudo na França do século XIX, a demanda por esses ateliês se tornou tão grande, que tornou impossível ao mestre atender ao elevado número de alunos em seu próprio ateliê. Surgiram, assim, os ateliês didáticos, que foram se tornando ainda mais importantes, à proporção que as críticas ao sistema oficial de arte cresciam na segunda metade do século. A efervescência da arte francesa nesse período se deve, em boa parte, à quantidade e à diversidade desses ateliês e sua relação com os concursos acadêmicos e os salões.

A nossa Academia carioca não podia contar, naturalmente, com a sofisticação do sistema francês. Assim, ela reunia todas essas funções: o ensino teórico e prático e a organização dos concursos e dos salões. Sabemos muito pouco sobre a existência de ateliês externos à Academia. Daí a importância da informação contida na relação dos expositores das Exposições Gerais, evidenciando que Agostinho José da Motta, além de ensinar na Academia, mantinha o seu ateliê externo, frequentado por alunos, que – sobretudo no caso das mulheres – não pertenciam aos quadros acadêmicos.

Resta, ainda, uma observação importante: a ressonância da obra de Agostinho na crítica da época. Os seus contemporâneos reconheceram-lhe a competência. Comentando a obra *Vista da Serra de Petrópolis*, exposta em 1860, o arquiteto e também professor da Academia, Bettencourt da Silva, elogia a sua busca pela representação da paisagem brasileira:

O Sr. Da Motta... está sem dúvida destinado a ser o criador da verdadeira escola nacional. E com razão porque o pincel que reproduz tão fielmente o dilatado panorama que se estende à vista do viandante do alto de Petrópolis olha até a entrada da nossa formosa Bahia, não pode deixar de formar o typo característico da paisagem brasileira. S. M. a Imperatriz que, como protectora das artes, o tem acolhido, dando-lhe consideração e apreço, tem ensinado o seu povo a amar o verdadeiro mérito²⁸.

É interessante observar na fala de Bettencourt dois conceitos importantes: o de escola nacional e de paisagem brasileira.

A geração de artistas franceses que implantou a Academia entre nós concebia a história da arte ocidental, especialmente a pintura, no padrão das escolas nacionais.

Esse paradigma havia se consolidado no século XVIII, com a obra do padre Luigi Lanzi (1732-1810): *Storia Pittorica dell'Italia* (1792-1796), em que foi organizada a grande tradição da pintura italiana, desde o Renascimento, com o objetivo de realçar as características regionais.

²⁸ BETTENCOURT DA SILVA, Francisco. A Exposição Geral na Academia Imperial de Belas Artes. In *O Brasil Artístico. Revista da Sociedade Propagadora das Belas Artes do Rio de Janeiro*, 1867. p. 40.

Esse padrão apareceu nos escritos de Joaquim Lebreton e, sobretudo, de Félix-Émile Taunay, como suporte a duas pretensões. De um lado, a necessidade da Academia carioca de comprar cópias europeias para formar uma coleção, em que todas as escolas europeias estivessem representadas – possibilitando, assim, o acesso do aluno à diversidade daquela tradição. Por outro lado, logo se fala na criação da escola nacional – isto é, a reunião de artistas brasileiros, que estivessem aptos a produzir uma pintura nos moldes europeus, mas em que temas brasileiros fossem se destacando. Esse último tópico foi especialmente tratado por Manuel de Araújo Porto Alegre que, como sabemos, foi um dos iniciadores do nosso Romantismo. Essa concepção foi decisiva para o desenvolvimento de uma pintura histórica voltada para a consagração da história nacional. E nela também aparece a referência à paisagem brasileira, incentivando os artistas a procurarem suas características típicas. É exatamente essa sensibilidade para a paisagem local, que Bettencourt destacou nessa obra de Mota.

A mesma qualidade na apreensão da paisagem brasileira é destacada por outro crítico, Gonzaga Duque. Mas, escrevendo um pouco mais tarde e sendo um homem de outra geração, ele teve uma visão um pouco diferente do nosso artista. Achava que lhe faltava vigor e mesmo atividade, mas reconheceu a sua representação poética, afirmando, inclusive, a sua superioridade na apreensão da natureza brasileira, embora lhe cobrasse mais sinceridade e espontaneidade.

É interessante transcrever quase toda a descrição e a apreciação, tanto da obra, quanto de sua aparência física e de seu temperamento, que Gonzaga Duque fez em *A Arte Brasileira*:

Agostinho José da Mota (falecido em 1878) ocupou por largos anos a cadeira de paisagem na Academia. Pequenito, magrito, de membros franzinos como uma criança linfática, a pele pálida, amarela, olhar doentio e cismador – que o via na rua – julgava-o um acadêmico pobre. Estudou na Itália, com vontade inquebrantável, e de lá nos trouxe muitos esboços, desenhos e obras, entre elas a – Vista de Roma – e um estudo de paisagem italiana. Era inteligente, porém inativo, quase preguiçoso. Para tudo e a todos dizia sempre, com sua vozinha aflautada, débil, de menino raquítico: “Sim, mais tarde...Há de se fazer...Com vagar, filho, com vagar...”

A natureza não foi o primeiro cuidado de Agostinho da Mota. Muitas vezes ele a desprezou para criar, combinar, harmonizar linhas que podem dar conta da fina delicadeza de seu gosto, porém nunca da sinceridade da sua comoção, e da espontaneidade das suas impressões. Convencionalista, não por inabilidade, porém por preguiça, vinha fazer quadrinhos de cavalete, no ateliê, muito a gosto, metido no casaco de brim pardo, devagueando por fantasias douradas, entre duas fumaradas e uma chávena de chá.

No entanto ele tinha a fibra dos grandes artistas. A “Vista de Roma” tirada do natural é obra de inestimável valor pela precisão do toque, pela poética combinação da cor...

A segunda paisagem italiana, apesar da coloração, que é rica, não tem o efeito da vista de Roma...Mas a pequenina vista da fábrica do barão de Capanema, em Petrópolis, é simplesmente encantadora...

Ao lado dessas paisagens figuram dous quadros de frutas do Brasil, primorosamente pintados, uma parasita esplêndida em colorido e um estudo de cabeça, acabado com a mais rigorosamente fiel observação do original.

Na paisagem e em natureza-morta (flores e frutos) Agostinho da Mota não tem com quem possa sofrer confronto, posto que não tivesse um toque vigoroso e seguro, um estilo terso e nobre. O temperamento de Mota não lhe permitiu ser criador e arrojado, mas brando, manso e delicado, e, por isso, a feição mais tenra e suavemente poética que existia na natureza brasileira, ele a apanhou e traduziu como ninguém ainda, até em nossos dias a tem compreendido e interpretado com maior saber e igual talento²⁹.

Este trecho de Gonzaga Duque nos permite conhecer um pouco mais tanto o nosso artista, como também o método do nosso crítico. Observações sobre a aparência física e sua relação com o temperamento evidenciam a força que este tipo de pensamento tinha no século XIX e ainda no início do XX. A referência à preguiça e à falta de energia e vitalidade também se prende à visão pessimista do povo brasileiro, que predominou em boa parte da elite intelectual brasileira da época – consagrando a famosa descrição que aponta a “mistura de três raças tristes”. Já do ponto de vista estritamente artístico, é evidente o entusiasmo de Gonzaga Duque com as paisagens e naturezas-mortas de Mota, especialmente pelo sentido poético.

No entanto, faltava-lhe – na opinião do crítico – sinceridade e espontaneidade. Esses foram critérios muito debatidos pela geração da passagem do XIX para o XX – verdadeiras palavras de ordem – em busca de uma arte, que refletisse mais a visão subjetiva do artista e não a repetição das soluções definidas pela tradição. Mas isto provavelmente não estava entre as preocupações de Mota – afinal, um artista, cuja atividade artística pertence às décadas de 1850 a 1870.

²⁹ GONZAGA DUQUE ESTRADA, Luís. *A Arte Brasileira*. São Paulo: Mercado de Letras, 1995 (introdução e notas de Tadeu Chiarelli) (obra original de 1888). p. 129-131.