

ARTISTAS BRASILEIROS ENTRE TERRITÓRIOS: A RELAÇÃO COM A EUROPA E O SENTIMENTO DE EXÍLIO NA PRÓPRIA PÁTRIA NO SÉCULO XIX

Ana Maria Tavares Cavalcanti
Escola de Belas Artes - UFRJ

RESUMO:

Observa-se um fenômeno curioso quando se estuda o meio artístico brasileiro do final do século XIX: era na Europa que os artistas nacionais se sentiam em casa. O ambiente no Brasil era considerado inadequado para o bom desenvolvimento dos talentos artísticos, e a estadia europeia era parte fundamental na formação de um pintor ou escultor. Assim, o Prêmio de Viagem à Europa era a coroação dos estudos dos melhores alunos da Academia de Belas Artes. Os brasileiros não procuravam demarcar diferenças e especificidades em relação à arte europeia. Sua preocupação era alcançar a excelência no fazer artístico. O Brasil, embora sendo país mestiço, pretendia-se europeu. Apenas no início da década de 1920, se deu a passagem para o sentimento oposto. E após a valorização da brasilidade, modificou-se a relação da arte nacional com a arte europeia.

Palavras-chave: Prêmios de viagem; artistas brasileiros; Europa; miscigenação; século XIX.

ABSTRACT:

A curious phenomenon is observed when we study the Brazilian artistic milieu at the end of the 19th Century – Europe was where they really felt at home. At that time artists resented the poor conditions in Brazil for a satisfactory development of artistic talent and an European stage was fundamental in the formation of painters and sculptors. The Travel Award to Europe was the coronation of the studies of the best Brazilian students. Artists then did not try to establish differences between European and Brazilian art. It was evident that Brazil, although a country of mixed blood, considered it self European. Only in the early twenties, the passage for an opposite attitude took place. And after the valorization of Brazilianism, the relationship between European and National art has changed.

Key words: Travel Award; Brazilian artists; Europe; miscegenation; 19th Century.

As relações dos artistas brasileiros com a Europa são o objeto em foco neste texto. Mas gostaria de começar expondo os motivos que me levaram a estudar esse assunto.

De novembro de 1994 a fevereiro de 1999, contei com uma bolsa da CAPES, para realizar estudos de doutorado em História da Arte em Paris. Meu compromisso com a instituição brasileira era escrever uma tese e defendê-la ao final do período. Esse compromisso foi cumprido, mas o tema inicialmente proposto - uma reflexão sobre a crítica de arte contemporânea - foi modificado no decorrer do processo.

A modificação do tema ocorreu ao final de um ano de estadia na França. A saudade que sentia do Brasil era tanta que por vezes tinha a sensação de atravessar um deserto gelado e vazio. Sentia falta do sol, do mar, do calor... de alegria. Foi quando em pleno inverno, uma noite passada em claro, a pergunta que estava latente tomou forma: “Afinal, por que eu inventara de pedir uma bolsa de estudos no estrangeiro?”

Procurando a origem daquela ideia que inesperadamente me causava tanto sofrimento, lembrei-me que desde sempre eu desejara viver e estudar na França durante alguns anos. Mas, por que essa ideia parecera tão “natural” a uma brasileira, estudante de artes? Lembrei-me então dos *Prêmios de Viagem* – ao qual concorriam os artistas brasileiros do século XIX, alunos da Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro, para obter uma estadia de aperfeiçoamento na Europa. Entendi que sempre idealizara esses *Prêmios de Viagem*, e percebi que meu sonho de estudar em Paris tinha muito a ver com essa idealização. Pensei então nesses moços de um século atrás, e quis saber como tinham se sentido, vivendo tão longe de tudo que lhes era familiar.

Qualquer um que tenha passado por essa experiência sabe: no estrangeiro, coisas antes percebidas como naturais e universais, revelam-se, na verdade, culturais e locais. Desejando entender as circunstâncias de minha história, resolvi pesquisar as viagens de estudo dos artistas brasileiros do século XIX. Precisava saber mais sobre os primeiros que tinham vivido aquela experiência. O que havia significado para eles o período fora do Brasil?

Qual não foi minha surpresa quando, ao ler a correspondência particular desses artistas, descobri que não era incomum um sentimento inverso ao meu. Na verdade, era na Europa que muitos deles se sentiam em casa. Em dezembro de 1894, por exemplo, o pintor Henrique Bernardelli (1858-1936), professor da Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, escreveu as seguintes palavras numa carta endereçada a seu ex-aluno Eliseu Visconti (1866-1944): *Que estás fazendo? Que trabalho tem em vista? Diz-me, e conversa comigo como se conversa com um bom colega e amigo, consola-me com tua amizade neste meu exílio*¹ [grifo meu]. Nessa ocasião, Visconti se encontrava em Paris gozando do Prêmio de Viagem concedido pela instituição, enquanto Henrique Bernardelli cumpria as obrigações de professor da Escola no Rio de Janeiro, sentindo saudades do período em que

vivera na Itália, para onde fora acompanhando seu irmão escultor, vencedor do Prêmio de 1876.

O Prêmio de Viagem à Europa, extremamente valorizado pelo meio artístico nacional, era a coroação dos estudos dos melhores alunos brasileiros no século XIX. Dizia-se que o Brasil era inadequado ao desenvolvimento dos talentos artísticos, e a estadia em Roma ou Paris era considerada parte fundamental na formação de pintores e escultores. De fato, os brasileiros ainda não procuravam demarcar diferenças entre a sua arte e a arte europeia. A Europa era vista como a “irmã mais velha” que desbravara os caminhos que a América, por sua vez, deveria seguir. Não havia nenhum tipo de questionamento sobre a validade do modelo europeu para as jovens nações americanas. O discurso evolucionista era plenamente aceito e almejava-se que o Brasil viesse equiparar-se às nações ditas “civilizadas”.

Mas o desgosto dos artistas brasileiros contra a própria pátria seria mero resultado do sentimento de inferioridade inculcado ao país colonizado?ⁱⁱ Talvez o recalque do passado colonial explique parte desse fenômeno, mas não explica tudo. Na verdade havia um motivo bem real para tal desgosto: a escassez de colecionadores da arte local.

Nos artigos de jornais, na correspondência de artistas ou nos documentos oficiais do século XIX, repete-se o lamento contra a falta de amadores dispostos a comprar obras de arte. Essa falta tornava precária a situação dos artistas, conforme denunciava, em 1887, o crítico Gonzaga Duque ao escrever sobre as dificuldades enfrentadas pelo escultor brasileiro Almeida Reis (1838-1889):

(...) o tenaz indiferentismo de uma sociedade ávida de riquezas inúteis avara e estupidamente guardadas, sociedade que ainda não fez a sua emancipação moral porque ainda vive em meio-barbarismo (...), levaram-no [Almeida Reis] para outra corrente de inspiração. (...) essa estátua em gesso, o Crime, tão elogiada pelos periódicos americanos, em 1876, não é mais que o produto de uma alma agitada pelos dissabores. Depois do Crime (...) veio o ‘Gênio e Miséria’ (...). Dir-se-á (...) que Almeida Reis a sentiu [a miséria], e tal afirmação não faz pasmar a ninguém já que ninguém ignora as vicissitudes pelas quais passa um artista em país onde os lucros obtidos pela profissão muitas vezes são minguidos para a própria subsistência !ⁱⁱⁱ

Triste situação que parece não ter mudado significativamente no correr dos anos seguintes. Em 24 de abril de 1896, o escultor Rodolpho Bernardelli, diretor da Escola Nacional de Belas Artes, escrevia ao já citado Eliseu Visconti, pensionista em Paris:

O Oscar [Pereira da Silva] parte para aí no dia 29, não quer saber de ficar aqui. Vendeu dois quadros e fez uns retratos, e lá vai ele contudo [sic] e **diz que lá ele pode viver muito melhor do que aqui**. Pense no caso e vá preparando pão para o forno! ^{iv} [grifo meu].

Vê-se que Oscar Pereira da Silva (1867-1939), pintor que obtivera o Prêmio de Viagem de 1887, queria voltar a viver em Paris, onde estudara, e dizia que na Europa poderia viver melhor que no Brasil. O mais significativo, no entanto, é o fato de Rodolpho Bernardelli aconselhar Visconti a fazer o mesmo! Esse conselho, vindo do próprio diretor a um pensionista da Escola é surpreendente, e demonstra que o desejo de viver na Europa e a insatisfação com o meio brasileiro eram generalizados.

Mas além de expressar seu descontentamento, os artistas procuraram explicar a origem desse ambiente que consideravam hostil às belas artes. Desde meados do século XIX, textos publicados na imprensa, ou mesmo documentos oficiais, lamentam o desamor do povo brasileiro às artes. Tal desinteresse seria a causa da vida difícil dos artistas no Brasil. Manuel de Araújo Porto Alegre (1806-1879), pintor e escritor empenhado na criação de uma arte genuinamente brasileira, já afirmava em 1853:

O maior engenho, uma destas almas como a de Leonardo da Vinci, ou de Miguel Ângelo, nada faria no Brasil, porque as belas artes ainda não fazem parte da nossa vida social (...); ainda não temos esse amor do belo, que tanto distingue as raças que tomaram a dianteira da civilização moderna. ^v

A falta de interesse da sociedade pelas belas artes aparecia como uma falha do povo brasileiro quando comparado aos povos “que tomaram a dianteira da civilização moderna”. Frequentemente, a queixa contra o povo brasileiro, classificado como negligente e preguiçoso, contrastava com o elogio dos povos mais cultos, mais laboriosos, mais ávidos de glória.

Aparentemente, o único motivo de orgulho dos brasileiros era a natureza exuberante do país. Quando se encontram relatos que falam de saudades do Brasil, é sempre à natureza que se referem. É o caso, por exemplo, do discurso pronunciado por Jacy Monteiro, um dos fundadores da Sociedade Propagadora das Belas Artes do Rio de Janeiro, em 1856. Vejamos um trecho de seu depoimento:

Senhores. - Muito tempo vai decorrido desde que parti desta minha pátria que tanto prezo... Nunca, enquanto durou a minha ausência que tão longa me pareceu, nunca deste belo torrão me esqueci um só dia; no meio dos

meus estudos e das minhas peregrinações em países estranhos, no meio das maravilhas da arte e da indústria que por toda a parte se me antolhavam, o desejo de rever este sol esplêndido, estas flores ricas de matizes e de perfumes, o viço eterno desta natureza, nunca um instante me abandonou.

Mas por que vinha um pensamento amargo entremear-se a essa saudade infinda? Por que vinha um suspiro involuntário de mágoa turbar o enlevo do meu espírito? Por que me doía ao contemplar as provas monumentais do amor do belo e da glória que a cada passo me ocorriam aos olhos?

É porque trazia à memória o atraso em que conhecia as letras e as artes entre nós, e a pouca estima que em geral se lhes outorga com todas as dificuldades de um grande favor. (...). É porque, enquanto por toda a parte divisava, ouvia ou lia testemunhos da vida, do adiantamento, do gosto de outros povos; ao contrário, a respeito do Brasil, quando o silêncio se rompia, era para fazê-lo conhecer sob pouco favoráveis cores; era para mofar dele, como de uma casta de selvagens: e nem um indício, nem muitas vezes a palavra de um compatriota que pudesse rebater a idéia mais ou menos bem fundada de nosso atrasamento, desvanecer a grosseira ignorância que por aí reina acerca das nossas cousas!...

É porque, finalmente, não me era lícito falar senão da nossa prodigiosa e luxuriante natureza; e não podia memorar, à vista de tantos objetos notáveis, um só monumento duradouro que assinalasse algum caso estremado da nossa história, que sugerisse o nome glorioso de algum de nossos antepassados.^{vi}

Comparando-se aos europeus, os brasileiros sentiam-se atrasados e concluíam que o Brasil tinha ainda um longo caminho a percorrer para atingir o mesmo nível de “civilização” que a Europa.

O atraso nacional era atribuído à herança da colonização portuguesa. Consequentemente, as contribuições da *Missão Francesa* – grupo de artistas que veio ao Brasil com o propósito de criar uma instituição de ensino artístico - eram sentidas como uma redenção, ou como a liberação de um destino infeliz. A este respeito escreveu Gonzaga Duque :

A colônia de artistas franceses, que chegou ao Rio de Janeiro em 1816, veio demarcar uma nova época para a arte brasileira. Até então a educação dos nossos artistas dependia dos seus próprios esforços, e felizes foram aqueles que conseguiram transportar-se ao reino para o cultivo da arte predileta. A abertura da Academia (1826) é pois o prenúncio de uma fase de florescimento.^{vii}

A concepção segundo a qual a contribuição dos artistas franceses foi o elemento que tornou possível a evolução da arte brasileira, ou mesmo, de modo mais radical, o nascimento de nossa pintura, era comum no século XIX e subsistiu durante muito tempo. Até a segunda década do século XX, encontramos textos onde se exprime esta ideia. Laudelino Freire, por exemplo, em obra de 1914 afirma que :

A história da pintura no Brasil (...) data precisamente de 1816, ano em que aportaram ao Rio os artistas franceses, contratados pelo Marquês de Marialva, por incumbência do Conde da Barca, para aqui instituírem o ensino artístico. Antes **desse acontecimento, que assinala o início da formação da arte nacional**, tudo o que até então possuíamos (...) não podia ser considerado senão como manifestações forasteiras de uma longa fase precursora (...).^{viii} [grifo meu]

O mesmo autor afirmou, em discurso pronunciado em 1917 no Rio de Janeiro, que nada de bom poderia sair da mistura de portugueses, índios e negros, naquilo que se refere às artes. E acaba concluindo que a arte brasileira se formou a partir da contribuição dos franceses vindos com a *Missão artística* contratada por Dom João VI:

As condições mesológicas do Brasil, no terceiro século da sua civilização, ainda não permitiam o surto de uma arte superior. No seio da sociedade em que eles viviam, formada por um conjunto de elementos ruins e explorada pela ganância, crueldade, intriga e fereza da época, seria inadmissível a existência de grandes artistas. A arte que então irrompera não podia deixar de ser acanhada, inferior, balda de inspiração. Era principalmente o produto da fé religiosa, que lhe determinara e traçara o círculo das inspirações.

Fora aquele reduzido grupo de medíocres pintores sacros, retratistas e decoradores que aqui viera encontrar a corte de D. João VI.

O rei, querendo aproveitar a capacidade de artistas franceses que, como ele, foragidos, vieram buscar asilo às nossas plagas, e que lhe buscaram a sua real e graciosa proteção para serem empregados no ensino das artes, criou, por decreto de 12 de agosto de 1816, a primeira escola de instrução artística no Brasil. (...).

Com o aproveitar-lhes as habilitações, prestou D. João VI inolvidável serviço à nossa cultura.^{ix}

Hoje essas afirmações são percebidas como absurdas. O movimento de arte moderna no Brasil, cujo marco inicial data de 1922, nos fez compreender a riqueza da arte barroca e valorizar as diferenças brasileiras em relação à arte europeia. É necessário retomar esse texto de Laudelino Freire para dar-se conta da maneira pela qual os brasileiros do século XIX compreendiam a arte de seu país.

Contraposta ao passado colonial brasileiro, a *Missão Francesa* foi vista como o elemento que tornou possível o desenvolvimento das belas artes no Brasil. Se as relações com Portugal eram marcadas por uma rejeição do passado, a relação com os franceses foi impregnada de admiração, e todo contato com a cultura francesa foi considerado grandemente vantajoso.

O resultado prático dessas considerações foi uma grande insatisfação com o país. Durante muito tempo, o pensamento que dominou o espírito dos brasileiros foi

marcado pelo desejo de “retornar” à Europa para reencontrar uma “pátria” perdida. É esse sentimento que se adivinha em outra carta escrita pelo já mencionado Henrique Bernardelli a Visconti, que se encontrava em Paris :

... que tu possas agüentar lá o mais possível, e se queres que eu te dê um conselho de amigo, escolhe o sacrifício de fazer quadros de comércio para serem vendidos aqui do que a aqui vires, não te iludas, isto aqui é o mesmo de sempre, em todo caso se não puder deixar de cá vir, vem com um bom número de quadros que os possas vender para poderes voltar.^x

Parece que uma parte considerável dos artistas brasileiros dessa época sofriam do “mazombismo” que atacava os intelectuais brasileiros do final dos Oitocentos. Mazombo era aquele sujeito que, nascido no Brasil, sofria de nostalgia por não ser europeu. Joaquim Nabuco (1849-1910), diplomata e escritor brasileiro, expressou muito bem esse sentimento na obra *Minha Formação*, de 1899:

Nós, brasileiros, o mesmo pode-se dizer dos outros povos americanos, pertencemos à América pelo sedimento novo, flutuante, do nosso espírito, e à Europa, por suas camadas estratificadas.

(...) A nossa imaginação não pode deixar de ser européia (...) ela não pára na Primeira Missa no Brasil, para continuar daí recompondo as tradições dos selvagens que guarneciam as nossas praias no momento da descoberta; segue pelas civilizações todas da humanidade, como a dos europeus, com quem temos o mesmo fundo comum de língua, religião, arte, direito a poesia, os mesmos séculos de civilização acumulada, e, portanto, desde que haja um raio de cultura, a mesma imaginação histórica.^{xi}

O resultado dessa dualidade, segundo Joaquim Nabuco, era o caráter instável do brasileiro. Dizia ele:

A instabilidade a que me refiro provém de que na América falta à paisagem, à vida, ao horizonte, à arquitetura, a tudo o que nos cerca, o fundo histórico, a perspectiva humana; e que na Europa nos falta a pátria, isto é, a fôrma em que cada um de nós foi vazado ao nascer. De um lado do mar, sente-se a ausência do mundo, do outro, a ausência do país.^{xii}

O brasileiro Eliseu Visconti protagonizou um caso exemplar, revelador da mentalidade da época. Em 1905, encontrava-se em Paris, quando recebeu a encomenda para pintar o Pano de Boca do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, cujo tema era *A influência das artes sobre a civilização*. Retratou figuras populares em meio ao cortejo de homens ilustres que homenageavam a Arte, representada por uma figura alada. No entanto, quando expôs na França a pintura concluída, recebeu pesadas críticas da comunidade brasileira que vivia em Paris. Uma das causas da polêmica sobre o Pano de Boca era a inclusão da imagem de uma negra trazendo à cabeça um tabuleiro com bananas^{xiii}. Vê-se que o Brasil, embora sendo país mestiço, pretendia-se europeu.

Na exposição permanente do Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, pode-se ver uma pintura que nos permite aprofundar estas reflexões. A tela, de 199 x 166 cm, foi pintada a óleo por Modesto Brocos (Espanha, 1852 – Rio, 1936), pintor espanhol atuante no Rio de Janeiro no final do século XIX e início do XX, efetivamente integrado ao meio artístico brasileiro, chegando a ser professor da Escola Nacional de Belas Artes.

O quadro mostra uma cena em que quatro figuras parecem conversar na soleira de uma casa simples. Se as roupas das mulheres não sinalizassem outros tempos, poderíamos situar essa cena nos dias de hoje, na zona rural brasileira, ou mesmo em algum bairro popular do Rio de Janeiro. Prestando mais atenção, no entanto, notamos que não se trata apenas de uma cena corriqueira. Alguns gestos indicam uma representação religiosa. O bebê, sentado no colo de sua mãe, com uma das mãos segura uma laranja que parece substituir o pequeno globo terrestre comum nas representações do menino Jesus, e com a outra mão abençoa a velha senhora negra de pé, que por sua vez levanta as próprias mãos e os olhos aos céus, numa atitude de louvor e agradecimento a Deus.

A única figura que parece não se incluir no clima religioso é o homem descontraidamente sentado com as pernas cruzadas. Ele olha satisfeito para o menino, e parece orgulhoso do rebento, pois já se adivinha que é ele o pai do rechonchudo bebê.

Essa pintura é plena de significados. Ela mostra que Modesto Brocos foi um atento observador da sociedade brasileira. Aí está representada a miscigenação que deu origem ao povo brasileiro, e sobretudo as peculiaridades e o significado dessa miscigenação no século XIX.

A Redenção de Cam, título da obra de Modesto Brocos, nos remete ao mito da “maldição de Cam”, criado pelos cristãos no correr dos séculos XVI, XVII e XVIII para explicar, ou justificar, o cativo dos negros utilizados como mão de obra escrava nas economias coloniais. Esse mito originou-se da interpretação de uma passagem bíblica. Conforme escrito no livro do Gênesis (9, 18-27), Cam, filho de Noé, teria visto seu pai nu e embriagado, e por esse motivo Noé condenou o filho de Cam, Canaã, à escravidão.

Esse mito era tão conhecido no século XIX, que Castro Alves, o maior poeta abolicionista brasileiro, em seu poema *Vozes d’África* (1868), fez referência à maldição de Cam para explicar a escravidão dos povos africanos.



Modesto Brocos (1852-1936)

A Redenção de Cam, 1895

Óleo s/tela - 199 x 166cm

Museu Nacional de Belas Artes - Rio de Janeiro

No quadro de Modesto Brocos, “Cam” alcança sua redenção através da miscigenação e do branqueamento de sua descendência. O que vemos em *Redenção de Cam*? Uma família brasileira. A mulher negra teve uma filha mulata que se casou com um branco. A avó está feliz e agradece aos céus porque seu neto nasceu branco, foi redimido. Ora, esse modo de ver era compartilhado pela sociedade brasileira da época, e sobrevive em parte nos dias de hoje. Como escreveu Darcy Ribeiro:

É assinalável (...) que a natureza mesma do preconceito racial prevalente no Brasil, sendo distinta da que se registra em outras sociedades, o faz

atuar antes como força integradora do que como mecanismo de segregação. O preconceito de raça, de padrão anglo-saxônico, incidindo indiscriminadamente sobre cada pessoa de cor, qualquer que seja a proporção de sangue negro que detenha, conduz necessariamente ao apartamento, à segregação e à violência, pela hostilidade a qualquer forma de convívio. O preconceito de cor dos brasileiros, incidindo, diferencialmente, segundo o matiz da pele, tendendo a identificar como branco o mulato claro, conduz antes a uma expectativa de miscigenação. Expectativa, na verdade, discriminatória, porquanto aspirante a que os negros clareiem, em lugar de aceitá-los tal qual são, mas impulsora da integração (Nogueira, 1955).^{xiv}

Isso talvez explique as contradições expostas acima. Por um lado, somos um país mestiço que pouco a pouco veio a orgulhar-se de sua miscigenação e das contribuições culturais dos diversos componentes dessa mistura. Por outro lado, a própria miscigenação foi vista como um modo de branquear o povo.

Porém, como sabemos hoje, a partir das décadas de 1920 e 1930, já não era possível aos brasileiros identificarem-se como europeus exilados nos trópicos. As contribuições das diversas matrizes do povo (brancos, índios e negros) já estavam de tal modo mescladas que foi necessário inventar uma nova identidade brasileira, alimentada pelo desejo de ser diferente de qualquer modelo.

ⁱ Trecho de carta datada de 18 de dezembro de 1894 – arquivos da família Visconti.

ⁱⁱ É bom lembrar que o Brasil se tornara independente de Portugal em 1822, ou seja, poucas décadas antes.

ⁱⁱⁱ GONZAGA DUQUE. *A Arte Brasileira*, pp. 247 - 248.

^{iv} Carta de Rodolpho Bernardelli a Visconti, datada de 24 de abril de 1896. Arquivos da família Visconti.

^v PORTO ALEGRE, Manuel de Araújo. “Apontamentos sobre os meios práticos de desenvolver o gosto e a necessidade das Belas Artes no Rio de Janeiro, feitos por ordem de Sua Majestade Imperial o Senhor Dom Pedro II Imperador do Brasil”. Rio de Janeiro, 1853. In: *Revista Crítica de Arte* n.4, dezembro de 1981, p. 30-34.

^{vi} MONTEIRO, Jacy. “DISCURSO” In: *O Brasil Artístico*, revista da Sociedade Propagadora das Belas Artes do Rio de Janeiro, n.1, 1857, p.21.

^{vii} GONZAGA-DUQUE. *A Arte Brasileira*, p.90.

^{viii} FREIRE, Laudelino. *Galeria Histórica dos Pintores no Brasil*. Fascículo 1. Rio de Janeiro: Oficinas Gráficas da Liga Marítima Brasileira, 1914, p.7.

^{ix} FREIRE, Laudelino. *A Pintura no Brasil, discurso de recepção no Instituto Histórico*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1917, pp. 64 - 66.

^x Carta datada de 19 de outubro de 1898. Arquivos da família Visconti. Curiosamente essa carta indica uma mudança no mercado de arte brasileiro. Mas se o mercado crescia, eram “quadros de comércio” que ele demandava.

^{xi} NABUCO, Joaquim. *Minha Formação*. Rio de Janeiro: H. Garnier, 1900. [Os trechos citados são da página 11 da obra disponível em http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=2108]

xii Idem, *ibidem*.

xiii O “tabuleiro cheio de bananas” é mencionado pelo articulista do *Jornal do Commercio* (Rio de Janeiro), na coluna “Várias” de 6 de agosto de 1907. Mas em seu livro, Frederico Barata parece sugerir que as bananas teriam sido “imaginadas” por um dos críticos (BARATA, Frederico. *Eliseu Visconti e seu tempo*. Rio de Janeiro, Ed. Zélio Valverde, 1944, p.127).

xiv RIBEIRO, Darcy. *O Povo Brasileiro, a formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p.236. Darcy Ribeiro cita nesse trecho o trabalho de NOGUEIRA, Oracy. 1955. “Preconceito racial de marca e preconceito racial de origem” In *Anais XXXI Congresso Internacional de Americanistas*. São Paulo, vol.1.

Referências

BARATA, Frederico. *Eliseu Visconti e seu tempo*. Rio de Janeiro: Ed. Zélio Valverde, 1944.

GONZAGA DUQUE. *A Arte Brasileira*. Campinas: Mercado das Letras, 1995.

FREIRE, Laudelino. *Galeria Histórica dos Pintores no Brasil*. Fascículo 1. Rio de Janeiro: Oficinas Gráficas da Liga Marítima Brasileira, 1914.

FREIRE, Laudelino. *A Pintura no Brasil, discurso de recepção no Instituto Histórico*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1917.

MONTEIRO, Jacy. “DISCURSO” In: *O Brasil Artístico, revista da Sociedade Propagadora das Belas Artes do Rio de Janeiro*, n.1. Rio de Janeiro, 1857.

PORTO ALEGRE, Manuel de Araújo. “Apontamentos sobre os meios práticos de desenvolver o gosto e a necessidade das Belas Artes no Rio de Janeiro, feitos por ordem de Sua Majestade Imperial o Senhor Dom Pedro II Imperador do Brasil”. Rio de Janeiro, 1853. In: *Revista Crítica de Arte n.4*. Rio de Janeiro: ABCA, dezembro de 1981.

RIBEIRO, Darcy. *O Povo Brasileiro, a formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

Ana Maria Tavares Cavalcanti

Professora de História da Arte na Escola de Belas Artes da UFRJ e doutora em História da Arte pela Université de Paris 1 Panthéon-Sorbonne, com a tese *Os artistas brasileiros e os Prêmios de Viagem à Europa no século XIX*, defendida em 1999, atua no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da EBA / UFRJ e é coeditora da revista *Arte & Ensaios*, do mesmo Programa.