

O circuito particular de exposições de arte no Rio de Janeiro na década de 1880: uma fase de transição do sistema de arte acadêmico para o moderno

Franciane Cardoso

Niura Legramante Ribeiro

Como citar:

CARDOSO, F. C.; RIBEIRO, N. L. O O circuito particular de exposições de arte no Rio de Janeiro na década de 1880: uma fase de transição do sistema de arte acadêmico para o moderno. **MODOS: Revista de História da Arte**, Campinas, SP, v. 8, n.1, p.106-138, jan.2024. DOI: 10.20396/modos.v8i1.8674599. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8674599>.

Imagem [modificada]: Giovanni Castagneto. Marinha com barco, 1885, óleo s/ madeira, 16 x 22 cm, (MASP - SP). Fonte: Wikipédia.

O circuito particular de exposições de arte no Rio de Janeiro na década de 1880: uma fase de transição do sistema de arte acadêmico para o moderno

The Private circuit of art exhibitions in Rio de Janeiro in the 1880s: a transitional phase from the academic art system to the modern one

Franciane Cardoso; Niura Legramante Ribeiro*

RESUMO

O artigo constitui parte de uma pesquisa de doutorado que pretende analisar a trajetória de cinco salas particulares de exposições atuantes na década de 1880 no Rio de Janeiro: Salão De Wilde, Glace Élégante, Casa Vieitas, Galeria Moncada e o estúdio de Insley Pacheco. Com base nos dados coletados até então, em textos publicados entre 1880 e 1889, disponíveis na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional e que citam os espaços do circuito privado, objetiva-se analisar as características que compunham a imagem do artista, a experiência estética, a concepção de arte e a estrutura institucional vigentes durante o recorte temporal e geográfico da investigação. Amparado nas pesquisas de Larry Shiner, em que o filósofo defende uma possível organização sistêmica da arte em diferentes períodos históricos e na contribuição da autora Bruna Fetter, que discute a importância da organização institucional de cada época, este estudo apura as atividades artísticas e as relações entre os agentes do circuito privado do período e busca demonstrar que a década em questão constituiu uma fase de transição do sistema acadêmico para o moderno.

PALAVRAS-CHAVE

Sistema da arte. Século XIX. Salas particulares. Sistema acadêmico. Sistema moderno.

ABSTRACT

This article is a piece of doctoral research that aims to analyze the historical course of five private exhibition halls active in the 1880s in Rio de Janeiro: *Salão De Wilde*, *Glace Élégante*, *Casa Vieitas*, *Galeria Moncada*, and *The Insley Pacheco's Studio*. Based on the data collected until then in texts published between 1880 and 1889, this material is available on the Digital Periodical Archive of the National Library and mentions the spaces of

the private circuit. Therefore, the objective is to analyze the characteristics that constituted the artist's image, the aesthetic experience, the conception of art, and the institutional structure prevailing during the temporal and geographic scope of the investigation. Supported by Larry Shiner's research, in which the philosopher defends a possible systemic organization of art in different historical periods, along with the author's contribution, Bruna Fetter, who discusses the importance of institutional organization in each era; this study examines artistic activities and relationships among private circuit agents of the period and seeks to demonstrate that the decade in question constituted a transition phase from the academic system to the modern one.

KEYWORDS

Art system. 19th Century. Private rooms. Academic system. Modern system.

Não é novidade dentre os estudiosos do campo artístico que o conceito de sistema da arte é recente. Em termos de Brasil, os primeiros registros que temos notícias são de autoria de Maria Amélia Bulhões, em sua pesquisa de doutorado, e datam do início da década de 1990. A designação da autora permitiu que houvesse uma adaptação da definição em função da época e de seus agentes, tornando-a maleável de acordo com o período e o lugar analisados. Na ocasião, a pesquisadora classificou o sistema da arte como:

Conjunto de indivíduos e instituições responsáveis pela produção, difusão e consumo de objetos e eventos por eles mesmos rotulados como artísticos e responsáveis também pela definição dos padrões e limites da "arte" de toda uma sociedade, ao longo de um período histórico. (Bulhões, 1990: 17)

Somada a essa postura, o filósofo estadunidense Larry Shiner (2010) apresentou uma lente interessante para revisitar a tradicional história da arte. Ele propôs uma análise em que fosse considerada a produção artística a partir do conjunto de ideais, práticas e instituições de cada época. Essa forma de examinar o contexto nos permite um olhar que considera uma série de elementos sociais, políticos e econômicos que envolveram a produção de cada momento e nos apresenta o artista e a sua produção como uma parte dessa engrenagem.

Shiner construiu o seu estudo com base na ideia de que existem princípios reguladores desse sistema e cada época se relaciona com eles de forma distinta. Segundo o autor, são três elementos que devem ser considerados: a categoria de arte, o ideal do artista e a experiência estética. Entretanto, cabe acrescentar que a pesquisadora do sistema artístico Bruna Fetter (2018) incluiu ainda um quarto princípio regulador que é de vital importância para a análise que se seguirá. Segundo ela, a estruturação institucional em cada período, e mesmo em cada local, também constitui um potente item de regulação das relações sistêmicas da arte.

Quanto às épocas em que podemos perceber distintos sistemas se organizando, Shiner apresentou a ideia de que o Renascimento foi um importante divisor que possibilitou uma separação entre arte e vida, arte e artesanato, artista e artesão. Desde aquele momento a produção artística passou a se amparar em um método específico e próprio de ideias e de conceitos e se separou totalmente de um utilitarismo. Essa revolução conceitual deu origem a um modelo acadêmico que predominou até meados do século XIX, quando passou, então, a dividir espaço com um sistema moderno de relações sociais e comerciais.

São muitas as diferenças entre ambos, entretanto, talvez uma das mais estruturantes seja a institucionalização da anomia. Enquanto o sistema acadêmico primava pela aplicação de regras, conceitos e padrões; o moderno via na valorização da individualidade e na descoberta do novo, o seu principal valor. Esse critério impactará na forma como a arte, o artista e a estética são pensados em cada regime. Pierre Bourdieu (2002), ao escrever sobre a formação do campo artístico, expôs uma série de argumentos que ajudaram a definir a nova figura do artista nesse contexto. Sobre a construção dessa identidade, o autor escreveu:

A certeza de ser coletivamente detentores da excelência em matéria de estilo de vida exprime-se por toda parte, das *Scenes de la vie boheme* [Cenas da vida boêmia] ao *Traite de la vie élégante* [Tratado da vida elegante]. Assim, segundo Balzac, em um universo dividido em "três classes de seres",

o homem que trabalha" (ou seja, desordenadamente, o lavrador, o pedreiro ou o soldado, o pequeno varejista, o empregado subalterno ou mesmo o médico, o advogado, o grande negociante, o fidalgo de província e o burocrata), "o homem que pensa" e "o homem que não faz nada" e se dedica à "vida elegante", "o artista é uma exceção: sua ociosidade é um trabalho e seu trabalho, um repouso; ele é alternadamente elegante e negligente; veste, segundo o seu capricho, a blusa do lavrador, e determina o fraque usado pelo homem na moda; não segue leis. Ele as impõe"¹. (Bourdieu, 2002: 72-73)

A partir da teoria apresentada por Larry Shiner é possível dizer que, mesmo que o sistema da arte enquanto conceito tenha sido recentemente cunhado, fazendo uma revisão baseada nos princípios reguladores citados, as relações sistêmicas no campo artístico sempre existiram e a produção de cada época esteve intimamente relacionada com esse meio. O autor explicou o motivo pelo qual optou pelo uso da expressão "sistema da arte" e não "mundo da arte", como outros autores, a exemplo de Howard Becker. Segundo Shiner:

Escolhi "sistema de arte" em vez da noção bem conhecida de "mundo da arte" porque "sistema de arte" tem um foco mais amplo, uma vez que inclui os diferentes mundos da arte e os submundos da literatura, música, dança, teatro, cinema e artes visuais. O mundo da arte é composto por redes de artistas, críticos, públicos e outros que partilham um campo comum de interesses, juntamente com um compromisso com determinados valores, práticas e instituições. O "sistema artístico" abrange os ideais e conceitos subjacentes partilhados pelos diferentes mundos da arte e pela cultura em geral, e inclui aqueles que participam apenas marginalmente em qualquer um dos mundos da arte. (Shiner, 2010: 32, tradução nossa)²

Tendo introduzido de forma bastante resumida alguns conceitos estruturantes para o presente texto, acredito ser o momento de apresentar o objetivo dessa escrita. Ao realizar um estudo sobre os espaços expositivos particulares que estiveram ativos na década de 1880 no Rio de Janeiro, vem-se gradualmente constatando que, diferentemente daquilo que se

pensava até bem pouco tempo, possivelmente pelo amplo enfoque dado pelos estudiosos ao contexto da Academia naquele momento, as relações que se definiram no cenário artístico já apresentavam características de uma organização moderna, a qual, embora não anulasse a existência do sistema acadêmico, passava a dividir espaço com ele, estabelecendo, assim, um período de transição entre modelos.

Ao contrário do que acontecia na Europa, em que os princípios acadêmicos se estenderam por séculos, possibilitando uma longa trajetória, esse regime em território brasileiro se instituiu em um momento em que a modernidade já começava a invadir os espaços europeus. Dessa maneira, é possível pensar que os processos de instauração do sistema acadêmico se deram em meio aos ruídos de modernidade que aos poucos aportavam em terras nacionais.

A Academia Imperial de Belas Artes, inaugurada na década de 1820, trouxe para o país um sistema que, desde o século XVI, era uma realidade na Europa. A instituição foi a grande responsável por movimentar e manter funcionando as esferas de produção, circulação e consumo da criação artística nas décadas seguintes do século XIX. A arte passou a ser produzida a partir de uma organização disciplinar e todo um conjunto de conhecimentos, progressivamente, foi sendo incorporado ao repertório dos artistas.

Sobre a natureza dessa rede de relações institucionais tecida no entorno da produção artística, cabe considerar que o século XIX foi o momento em que emergiram a maioria desses agentes, levando em conta que a tradição colonial, predominante antes da chegada da corte no início do século, tinha como principal aporte uma arte religiosa intermediada pelas congregações e produzida por artífices, regidos por corporações de ofícios. A chegada da corte portuguesa fez surgir demandas que nortearam as ações relativas à arte e à cultura na época, suplantando, em parte, a tradição existente.

Aos poucos, uma arte elaborada para suprir a carência da monarquia e sua elite foi encontrando o seu espaço. A necessidade de qualificar os artistas e de buscar referências na Europa fez com que o tipo de produção colonial

não circulasse mais em meio a esse contexto. Nesse sentido, Maria Amélia Bulhões alertou sobre as formas de dominação que existiam no sistema da arte:

É preciso destacar, portanto, que o sistema das artes plásticas surgiu também como um sistema de dominação, na medida em que seus integrantes impuseram ao conjunto da sociedade padrões que eram de uma minoria. No caso do mundo colonial, ocorreu também uma imposição sobre os povos colonizados dos padrões plásticos de seus colonizadores. Ao apresentar os seus critérios particulares como definidores dos produtos e práticas a serem considerados "artísticos" e dando a estes um status superior aos demais considerados "artesanato" ou "artes menores", o "sistema das artes" impôs uma hierarquização que legitimava seu poder e a superioridade de seus integrantes. A ordem resultante da interação daqueles que têm acesso ao sistema das artes passou a impor uma dominação simbólica sobre os demais, excluídos desta participação. (Bulhões, 1990: 19-20)

Os artistas que tiveram as suas formações orbitando em torno do meio acadêmico foram reconhecidos pela maestria em aplicar os conhecimentos recebidos. Eles usufruíram das demandas da corte, possuindo um determinado e importante papel social, vivendo a partir de encomendas feitas principalmente pelas instituições sociais dominantes na época (Igreja, nobreza, Academia). Outro fator importante diz respeito à função estética dentro desse sistema, uma vez que existiu nos primeiros anos uma valorização de critérios referentes à antiguidade clássica e a questão da beleza idealizada se torna central nessa análise.

Essa predominância institucional da Academia Imperial de Belas Artes perdurou até 1870 quando a crise econômica decorrente da Guerra do Paraguai afetou os repasses feitos à instituição o que, pouco a pouco, provocou a escassez dos Prêmios de Viagem. Na década de 1880 apenas uma Exposição Geral ocorreu, no ano de 1884.

O presente artigo faz parte de uma investigação sobre a abertura de diversas casas particulares nesse período, quando passaram a oferecer espaços para exposição de trabalhos artísticos. Acredita-se que a lacuna

deixada pela Academia entre as décadas de 1870 e 1880 tenha sido uma das causas do número expressivo de casas particulares que realizaram exposições. Além disso, o crescimento significativo de uma burguesia que buscava se inserir socialmente também deve ser considerado.

Bourdieu (1996), ao escrever sobre as implicações do surgimento de uma classe burguesa detentora de grande poder econômico no campo artístico, em meados do século XIX, na França, trouxe a ideia de “subordinação estrutural”. Segundo o autor, na ausência de instâncias de legitimação, essa atribuição recaiu sobre esses grupos que passaram a exercer certo domínio sobre a produção, juntamente com o poder imperial que, tanto através de sanções quanto de patrocínios, compartilhava desse controle. Bourdieu destacou o papel desempenhado pelos salões promovidos pela burguesia nesse contexto:

Eles são também, através das trocas que ali se operam, verdadeiras articulações entre os campos: os detentores do poder político visam impor sua visão aos artistas e apropriar-se do poder de consagração e de legitimação que eles detêm, especialmente através do que Sainte-Beuve chama de “imprensa literária”, por seu lado, os escritores e os artistas, agindo como solicitadores e como intercessores ou mesmo, às vezes, como verdadeiros grupos de pressão, esforçam-se em assegurar para si um controle mediato das diferentes gratificações materiais ou simbólicas distribuídas pelo Estado. (Bourdieu, 1996: 67)

Trazendo essa reflexão para o contexto brasileiro, não foi possível, naquele momento, estabelecer um paralelo com relação ao cenário social francês. Entretanto, guardadas as devidas proporções, o século XIX viu crescer na capital do Império brasileiro, principalmente a partir da sua segunda metade, uma burguesia que buscava alinhar os seus hábitos de consumo com a Europa. Viu-se ampliar um mercado consumidor de artigos de luxo, no qual os bens artísticos também estavam incluídos. E nesse meio, as galerias particulares podem ser pensadas como uma alternativa ao circuito oficial - espaços de articulações para os artistas, bem como de

sujeição a um mercado e aos interesses daqueles que poderiam patrocinar aquela produção.

O surgimento desses lugares introduziu uma nova forma dos artistas e do público se relacionarem com a criação artística da época. Inclusive, o papel da crítica foi crucial para a circulação do que acontecia nessas salas expositivas. Semanalmente os articulistas passaram a dar conta daquilo que era produzido e exposto, aguçando a curiosidade do público que comparecia, consideravelmente, nos novos espaços.

Com base nos três princípios reguladores descritos por Shiner e do quarto pressuposto proposto por Fetter, se apresentará esse contexto específico carioca de fins do século XIX, objetivando indicar que o surgimento de locais alternativos e a conseqüente crise da Academia corroboraram para a instauração de um sistema artístico de características modernas.

A categoria de arte

Hoje, diante de inúmeros estudos que dão conta de apresentar outras histórias da arte além da europeia, parece simples compreender a natureza distinta da arte que se concebeu no Brasil. Porém, ao refletir sobre a configuração do cenário oitocentista do país, ainda que seja na capital, entende-se a complexidade daquele contexto. Embora muito se tenha tentado encaixar e reduzir a produção do século XIX carioca dentro do rótulo de “acadêmica”, basta olhar com mais atenção para o trabalho de artistas como Belmiro de Almeida (1858-1935), Henrique Bernardelli (1857-1936), Rodolfo Amoedo (1857-1941), Almeida Júnior (1850-1899) e Giovanni Battista Castagneto (1851-1900) para perceber que a arte criada na capital imperial, na segunda metade do século, transcendia rótulos estilísticos.

Embora questões relativas aos gêneros e à visualidade ainda nortegassem a execução desses trabalhos, alguns elementos tornam possível pensar que os artistas atuantes na década de 1880 aos poucos se distanciaram

da tradição acadêmica e passaram a incorporar traços daquilo que pode ser entendido como uma pintura de características modernas.

Dentre essas especificações que passaram a permear a pintura no período de modo mais constante, destaca-se uma flexibilidade com relação ao enquadramento que não apresentava mais uma preocupação tão rígida em delimitar a cena, permitindo que alguns objetos aparecessem cortados. A pintura *Ateliê do artista em Paris*, de Rodolfo Amoedo [Fig.1], por exemplo, sugere que, ao compor a imagem, o pintor se permitiu mostrar elementos que escapassem à delimitação do espaço pictórico: a cadeira que displicentemente sai do quadro, ostenta uma aproximação com os enquadramentos fotográficos de cenas urbanas, sendo forte indício de uma visualidade moderna.



FIG. 1. Rodolfo Amoedo. *Ateliê do artista em Paris*, 1883, aquarela s/ cartão, 57 x 77 cm, (MNBA - Rio de Janeiro).

Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural.



FIG. 2. Giovanni Castagneto. *Marinha com barco*, 1885, óleo s/ madeira, 16 x 22 cm, (MASP - SP). Fonte: Wikipédia.

Além desse tipo de enquadramento, as pinceladas se mostram mais soltas, o que indica um gradual distanciamento da tradição acadêmica para se aproximar de uma apresentação com tendência moderna. A relação menos rígida com o equilíbrio e a simetria na distribuição dos objetos representados pode ser observada na pintura *Marinha com barco*, de Giovanni Castagneto [Fig. 2]; e, ainda, pode-se perceber certa liberdade no tratamento da superfície, conforme se vê no *Retrato do pintor Belmiro de Almeida*, pintado por Almeida Júnior [Fig. 3], em que as pinceladas estão aparentes, as sombras são compostas por manchas e as gradações cromáticas se revelam bruscamente.



FIG. 3. Almeida Júnior. *Retrato do pintor Belmiro de Almeida*, óleo sobre madeira, 55 x 47 cm, (MASP-SP). Fonte: Wikipédia.

Todos esses exemplos de mudanças formais que passaram a fazer parte do repertório dos artistas naquele momento, também indicam uma reconfiguração do contexto em que estavam inseridos. Os pintores que introduziram essa outra visualidade, ao mesmo tempo em que despertaram estranhamento em uma parte do público e do sistema de recepção desses trabalhos, igualmente conquistaram aliados, especialmente dentro da crítica. Para citar exemplos significativos, tanto Félix Ferreira quanto Gonzaga Duque, críticos de destaque no período, viram com bons olhos o investimento em novidades demonstrado por alguns artistas e usaram os seus textos em defesa dessa nova forma de produzir e perceber a arte que estava sendo proposta por eles.

Gonzaga Duque (1995), que se colocava como crítico do papel da Academia na condução de uma trajetória artística para o Brasil, demonstrou, algumas vezes, estar atento à necessidade de dar espaço para uma produção de vanguarda. Sobre a obra de Henrique Bernardelli, escreveu:

A sua obra é vigorosa, original, cheia de calor, cheia de ousadia.

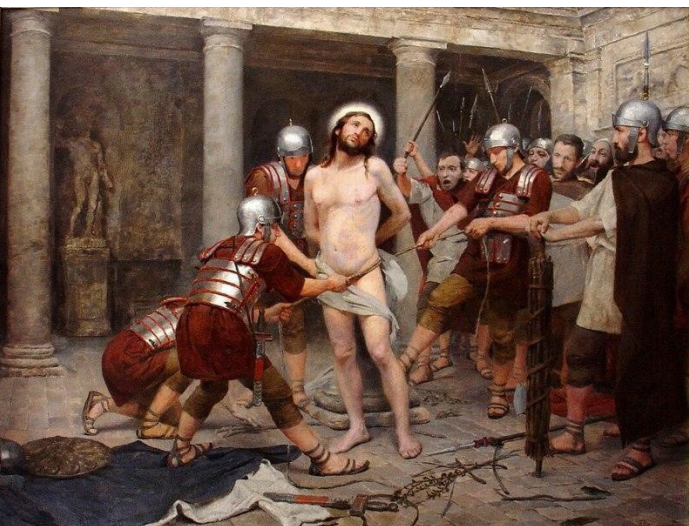
Cheia de ousadia! Sim, porque ela é nova, porque ultrapassa os arruinados sistemas da confecção acadêmica, porque faz sentir o caráter essencial do objeto, segundo a expressão de H. Taine; porque comove e é pessoal e é verdadeira. (...) Pertence à espécie de artistas que produziu em 1830 Delacroix, em 1860 Eduardo (sic) Manet é o artista para ser combatido em sua época e glorificado depois de morto. Há trabalhos que não podem ser compreendidos em seu tempo. (Gonzaga Duque, 1995: 202)

Os artistas passaram a buscar não só nos padrões e nos espaços acadêmicos as referências para produzir, num processo de valorização dos seus estilos pessoais, assim como de uma mescla de experiências e experimentações. Essa forma de criação que se descolava aos poucos do tradicional, clássico ou romântico, passava a permear não só os trabalhos dos artistas, mas também os textos críticos que viam nessa tendência uma valorização do cotidiano e uma aproximação com o público.

Essa inclinação se fez representada, inclusive, dentro da Academia e, para exemplificar, dois casos são emblemáticos. O primeiro, e que reverberou de forma profunda na produção de paisagens nacionais, é o do pintor alemão Georg Grimm (1846-1887) que, em 1882, passou a dar aulas na cadeira de “Paisagens, flores e animais”, da AIBA, onde permaneceu até 1884, quando, por discordância com a direção da instituição, se afastou do cargo, levando consigo um grupo representativo de alunos que fundaram, junto ao mestre, o famoso grupo Grimm. O objetivo era observar as paisagens nacionais e pintar ao ar livre, valorizando primeiramente a visão direta e a percepção de cada um a respeito do que viam. Esse método aplicado pelo professor não era visto com bons olhos pela Academia e acredita-se que esse tenha sido o motivo do seu desligamento da instituição. Contudo, a sua

metodologia encontrou eco entre os seus discípulos que contribuíram para a consolidação de uma tradição paisagística na pintura nacional.

O segundo caso é o do Prêmio de Viagem de 1887, disputado por Belmiro de Almeida e Oscar Pereira da Silva, no qual ambos apresentaram ao júri uma pintura representando o flagelo de Cristo [Figs. 4 e 5]. O trabalho de Oscar foi o escolhido sob a justificativa de um desenho correto e respeito às convenções. Entretanto, dois professores discordaram do resultado – Zeferino Costa e Rodolpho Bernardelli recorreram à Princesa Isabel para contestá-lo, fato que gerou uma polêmica em torno da apuração do prêmio, atrasando em três anos a viagem de Oscar Pereira da Silva.



FIGS. 4-5. *A flagelação de Cristo*, Belmiro de Almeida, 1887, 88 x 115 cm, Museu de Arte Sacra da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência; *A flagelação de Cristo*, Oscar Pereira da Silva, 1887, 187 x 89, 5 cm, Museu Dom João VI.

Fonte: Wikimedia Commons.

A pintura de Belmiro de Almeida apresentava uma composição oblíqua, espaços vazios e uma série de elementos que vão de encontro ao que se esperava de uma composição de valores clássicos, fator que teria

desagradado a maioria do júri. Entretanto, segundo apontou Ana Maria Cavalcanti (2007), em artigo sobre o episódio, a “riqueza de imaginação”, ou seja, a criatividade do artista foi destacada positivamente, uma vez que o seu trabalho trouxe uma criação original. Por outro lado, o quadro de Pereira da Silva representava uma cópia de uma pintura produzida por Victor Meirelles em 1856. Sobre isso, a autora acrescentou:

Não é de se estranhar que Oscar Pereira da Silva, no concurso de 1887, tenha adotado a composição de Victor Meirelles. Afinal, esta era a prática da Academia. Os alunos apreendiam através das cópias de modelos apresentados como normas de excelência e bom gosto. Mas no final da década de 1880, surgia algo novo. A novidade, em relação à década de 1850, era justamente a ausência de consenso entre os professores da Academia quanto aos critérios de avaliação das obras artísticas. Rodolpho Bernadelli e Zeferino da Costa, acompanhados por parte do público e da imprensa, valorizavam soluções originais. Assim compreendemos a polêmica que acompanhou o concurso de 1887. (Cavalcanti, 2007: 267)

Esses exemplos, brevemente expostos, apontam para o fato de que o século XIX apresentou uma gama complexa de influências que permearam um cenário movimentado e fecundo. As referências europeias aliadas a uma tradição colonial e ao desejo de criar uma pintura tipicamente nacional produziram muitas mudanças em pouco tempo nas representações das obras dos artistas, bem como no contexto que os cercava. Gradualmente, a relação com a arte que se estabelecia passou a ter os seus paradigmas revistos e valores, como a criatividade e a originalidade, ocuparam um espaço cada vez mais importante na avaliação da crítica e do público.

O ideal do artista

Essa alteração na maneira de perceber a arte que emergia das mudanças na produção, refletia diretamente em outros aspectos, como na imagem do

artista. Começaram a aparecer aqueles que não se satisfaziam facilmente com encomendas oficiais e convites para eventos, até porque eram poucos os que tinham a possibilidade de viver dessa benesse. Os produtores de arte precisaram encontrar meios para sobreviver e criar nesse contexto, passando a se mostrar reativos à sua hostilidade.

O grupo de artistas em atividade na segunda metade do século XIX na capital do Império também exibia um perfil distinto daqueles que estiveram na fundação da Academia. Naquele primeiro momento a arte se apresentava com uma vocação civilizadora, um dos elementos responsáveis pela condução da colônia através de um projeto de aculturação. Contudo, os artistas em atividade nas últimas décadas do século pareciam não estar mais disponíveis a certas exigências impostas pelo sistema acadêmico.

Não são poucos os artistas e os acontecimentos que conduzem a essa percepção: a dissidência dos paisagistas que seguiram a metodologia do professor da cadeira de “Paisagem, flores e animais” da AIBA, Georg Grimm, e o questionamento por parte de Rodolpho Bernardelli e de Zeferino da Costa dos critérios de escolha do júri do Prêmio de Viagem da Academia que, em 1887, escolheu Oscar Pereira da Silva em detrimento de Belmiro de Almeida³ constituem exemplos interessantes. Em ambos os casos citados houve uma cisão, um embate entre os artistas e as regras impostas pelo sistema acadêmico.

Tanto Belmiro quanto os paisagistas foram tratados pela imprensa e pelas salas particulares com receptividade, tendo sido recebidos pelos espaços e apoiados pela maioria dos articulistas que seguiram promovendo amplamente as suas produções. Portanto, cabe um exemplo em que o artista, no caso Estevão Silva, agiu questionando uma estrutura externa à Academia e o episódio repercutiu negativamente – o pintor assumiu naquele momento um papel social, colocando de forma contundente a sua insatisfação profissional.

No dia 29 de agosto de 1884, o articulista da *Gazeta de Notícias* publicou o seguinte texto:

Um cavalheiro encomendou a um pintor o seu retrato e, como este não lhe agradasse rejeitou-o.

O pintor querendo exercer uma mesquinha vingança, pintou sobre a cabeça do retrato umas excrescências, que representavam para Molière o cúmulo do ridículo, e mandou-o expor na referida Galeria.

(...) O fato altamente vergonhoso a que nos referimos depõe tanto contra quem se lembrou de o praticar como contra quem facilitou os meios de ser ele consumado. (Bellas Artes, 1884: 1)

Estevão, como era comum para os artistas da época, aceitou a encomenda de um retrato. Segundo a narração de Letícia Squeff (2018: 15), o cliente se recusou a posar, entregando ao pintor uma fotografia para que lhe servisse de modelo. Silva pintou, mas o resultado não foi satisfatório e houve uma recusa em pagá-lo pelo trabalho executado. Como protesto, o artista rabiscou sobre o quadro e o colocou em exposição na vitrine da Casa Moncada, uma das salas expositivas de destaque na época. A situação gerou constrangimentos e, no dia seguinte à publicação da *Gazeta de Notícias*, a Viúva Moncada utilizou o mesmo meio para responder ao articulista [Fig. 6], demonstrando que não apoiava o gesto do pintor. Estevão Silva agiu sozinho e se posicionou diante do público e do sistema, corajosamente, demonstrando a sua insatisfação.

Illm. Sr. redactor da *Gazeta de Notícias*.—Lendo hoje na sua conceituada folha um artigo sobre um retrato que esteve exposto na galeria Moncada, cumpre-nos declarar que esse trabalho fora collocado na exposição na nossa ausencia por alguns momentos pelo proprio pintor sem a nossa auctorisação e consentimento: logo, porém, que d'isso tivemos conhecimento, fizemol-o retirar incontinenti.

Para evitar falsas supposições que por ventura possa deprehender-se d'este seu artigo fizemos esta declaração a bem da verdade.

Com a publicação d'estas linhas muito gratos ficamos.

De V. S. attentos veneradores, criados e obrigados

VIUVA MONCADA & FILHO.

FIG. 6. Viúva Moncada & Filho. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, n.243, 30/08/1884: 2. Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

Esse episódio ilustra que, apesar de, gradativamente, se tornarem locais de possibilidade para um certo grupo de artistas da época, esses espaços expositivos também estavam a serviço de uma ordem estabelecida, de um certo conjunto de regras tácitas e que, aqueles que não se submetessem a esse acordo, não seriam facilmente aceitos. A posição do pintor constitui um exemplo dessa mudança de perfil dos artistas que emergiu no final dos oitocentos. Personalidades contestadoras que utilizaram não só a materialidade das obras para produzir, mas que, aos poucos, tornaram as suas ações e posições no mundo uma extensão de seu trabalho. Nascia assim, já na década de 1880, no universo carioca, o ideal do artista moderno.

Experiência estética

Na publicação *Belas Artes: estudos e apreciações* (1885), Félix Ferreira advertiu que “quanto mais nos vamos afastando do período da Guerra do Paraguai, mais se vai extinguindo o entusiasmo popular por essas heroicidades de Riachuelo e de Avaí” (Ferreira, 2012: 198). O autor defendia a pintura de paisagem e a de gênero como vias possíveis para a construção de uma pintura autóctone, as quais, segundo ele, eram “minas inexploradas” no universo artístico nacional.

Gonzaga Duque, ao escrever sobre o pintor Belmiro de Almeida em *A arte brasileira* (1888), também favoreceu a pintura de gênero em detrimento da pintura histórica, exaltando, inclusive, o seu caráter mercadológico. Segundo ele, “um chefe de família, ainda moço e instruído, não irá suspender ao muro do seu gabinete ou da sua sala quadros de assuntos bíblicos ou militares” (Gonzaga Duque, 1995: 213). De acordo com o autor, essas representações de caráter “trágico” e “sanguinolento” não teriam mais lugar nos espaços ocupados pelo homem moderno que daria preferência às “pequenas paisagens animadas e alegres”⁴. É importante destacar que

Belmiro havia pintado no ano anterior a obra *Arrufos* que foi primeiramente exposta no Salão De Wilde. Na ocasião, a exposição do trabalho foi amplamente divulgada pela imprensa e a tela posteriormente foi adquirida pela Academia.

Essa mudança no vínculo que se estabelecia com os gêneros pictóricos é um retrato da crise que a Academia enfrentava. Na medida em que ela silenciava com relação às Exposições Gerais e aos Prêmios de Viagem, a vigência da hierarquia acerca das categorias também era gradualmente questionada. E, nos espaços que, de forma periférica, as exposições começaram a apresentar cada vez mais regularidade, as paisagens, os retratos e as cenas de gênero eram mais do que bem-vindas, representando uma aproximação com o público que frequentava a Rua do Ouvidor e a Sete de Setembro⁵. Ali, quem passava pelas vitrines e via uma cena de costume ou um retrato não precisava compartilhar de códigos ou de conhecimentos sobre história, uma vez que a identificação era imediata.

Não são poucas as pesquisas atuais que se ocupam de investigar a intensa crise em que a Academia submergiu ao longo da década de 1880. A recessão econômica aliada às disputas internas refletiu a inserção de uma mentalidade moderna que, aos poucos, chegou na capital imperial. As normas clássicas e o seu pretense universalismo deram lugar, no espaço acadêmico, para novidades como a valorização de um estilo pessoal. Além disso, a hierarquia de gêneros pictóricos, tão cara ao sistema acadêmico, também se viu questionada nos espaços particulares e nos textos da crítica que passaram a visitar esses novos locais regularmente, dando conta de suas movimentações ao público.

A defesa da crítica em relação à ascensão da pintura de gênero e da paisagem representou uma mudança de visualidade que começava a ser implementada. São diversos os artigos publicados em jornais da época que indicaram a importância da valorização da pintura de gênero como forma dos artistas demonstrarem a sua capacidade pictórica, criando imagens de fácil identificação com o público leigo; da mesma forma que defenderam a

paisagem como uma imagem característica do cenário nacional. Esse tipo de representação primava mais por uma experiência puramente visual e retiniana do que por uma reprodução de valores ideais.

Os acontecimentos concebidos na capital do Império desde meados do oitocentos se desdobraram em múltiplos caminhos no que se refere à produção, à circulação e ao consumo de arte. Letícia Squeff chamou a atenção para a estreita ligação da ampliação de um consumo de bens artísticos com mudanças econômicas ocorridas na época. Segundo ela:

Na década de 1850, o comércio de luxo receberia impulso ainda maior graças à liberação de capitais antes comprometidos com o tráfico de escravos. A cidade foi invadida por novos hábitos de consumo: cavalos árabes, joias, relógios, “roupas feitas”, produtos manufaturados com as mais diferentes funções foram introduzidos no dia a dia da “boa sociedade”. Nesse contexto, também objetos de arte passam a ser cada vez mais comercializados. (Squeff, 2011: 130-131)

Essa circulação de bens luxuosos gerou um desejo por esses objetos e, mais do que isso, por um estilo de vida “refinado”. Junto a isso, a capital do Império no século XIX viu crescer a busca por imagens pessoais. Os retratos fotográficos e pintados imortalizaram os rostos e as personalidades, se elevando como símbolo máximo da vaidade de uma época. Os registros fotográficos se tornaram abundantes e as pinturas de paisagem acompanharam a sua mudança de status diante do desejo crescente de encontrar traços nacionalistas na produção pictórica do país. Aumentava, assim, o interesse por imagens que registrassem o progresso, a industrialização e que pudessem refletir de forma clara uma identidade autóctone da nação.

Era comum congregações, irmandades ou empresas privadas encomendarem retratos de figuras históricas, ou mesmo beneméritos contemporâneos, como uma forma de homenagem. Essas obras eram produzidas em grande quantidade e se tornou um hábito colocá-las em exposição nas vitrines das galerias privadas, antes de serem oficialmente

entregues aos seus destinatários. Essa exposição dos retratos, além de divulgar o trabalho daqueles artistas, também estimulava, no público, o desejo de se ver retratado e essas vitrines se transformaram no complemento imagético dos artigos publicados nos periódicos.

Todas essas mudanças sociais, aliadas ao surgimento das salas de exposição particulares, introduziram, ao longo da década de 1880, transformações significativas no sistema da arte e na forma como a experiência estética era interpretada. Com o fim da centralização no modelo acadêmico, a produção artística encontrou outros espaços mais diversos e dispostos a receber as mais variadas experimentações artísticas que, além de serem comercializadas, ampliaram a experiência visual da cidade que transitava pelas ruas Sete de Setembro e do Ouvidor – espaços com maior concentração de salas expositivas.

Estruturação Institucional

O quarto princípio regulador é uma contribuição da professora e pesquisadora do sistema da arte Bruna Fetter (2023)⁶. Segundo ela, um fator indispensável para pensar a organização sistêmica em cada período é olhar para as instituições que regulam o regime de produção, de circulação e de consumo de arte.

No sistema acadêmico, a produção girava essencialmente em torno da Academia que produzia arte e fazia circular nos salões anuais e nas exposições de alunos; e o seu consumo se dava através de encomendas da própria instituição, da Igreja e da nobreza na época. Já em uma metodologia de características modernas, esse circuito se amplia consideravelmente, ocorrência que pode ser verificada no país a partir da abertura e da expansão das salas particulares de exposições⁷.

A criação artística teve os seus espaços e as suas motivações alteradas nas últimas décadas do século no contexto carioca. As salas particulares

passaram a, juntamente com a Academia, promover essa produção, dividindo atenção com ateliês, Exposições Nacionais, feiras, além dos grupos independentes – dentre os exemplos possíveis temos o já citado grupo Grimm. Além dele, há casos de artistas que abriram os seus ateliês para o ensino de arte.

Na década de 1880 era bastante comum interessados por arte, especialmente as mulheres que ainda enfrentavam restrições para serem aceitas no sistema acadêmico, recorrerem a um dos inúmeros ateliês particulares. Segundo Ana Claudia de Moura Cabral (2018), fazendo uma análise cuidadosa desses espaços, ainda é possível perceber uma certa hierarquização sistêmica, uma vez que nomes ligados ao ensino público obtinham maior reconhecimento dentro do sistema acadêmico, enquanto aqueles que construíram as suas carreiras fora da Academia enfrentaram resistência. A pesquisadora citou o caso dos ateliês dos irmãos Henrique e Rodolfo Bernardelli e o do pintor Augusto Petit, nome este recorrente nas exposições de retratos das galerias particulares. Nas palavras da autora:

Outra problemática que merece ser abordada sobre o sistema das artes, ainda em relação a esses dois importantes ateliês, é a desigualdade na questão de premiações e conseqüentemente de “sucesso” entre as suas discípulas. As alunas de Petit raramente conquistavam distinções, já as de Bernardelli, que estava diretamente ligado à Academia, pelo contrário, receberam diversas premiações. (Cabral, 2018: 121)

Um outro exemplo curioso é o do pintor paraibano Francisco Aurélio de Figueiredo e Mello (1856-1916), irmão de Pedro Américo, que teve uma exposição analisada e registrada no livro pioneiro de Félix Ferreira, *Belas Artes: estudos e apreciações* (1885). O autor estruturou a sua escrita a partir do estudo de exposições importantes que ocorreram entre 1882 e 1884 e, dentre os capítulos, um deles se intitula “Pequenas exposições”, no qual uma das mostras citadas é a de Aurélio.

O pintor expunha frequentemente nas salas privadas do circuito carioca, mas em 1883 promoveu uma apresentação de suas obras em seu

local de trabalho. Assim, é curioso que, dentre outras possibilidades de exposições do artista nas salas particulares, Félix Ferreira tenha selecionado a que foi realizada no ateliê do pintor e promovida pelo mesmo: “Venho das regiões do belo, desses luminosos domínios onde só imperam os mais nobres sentimentos e as paixões mais elevadas, onde a arte se impõe soberana. Venho do ateliê do sr. Aurélio de Figueiredo” (Ferreira, 2012: 143). Foi desse modo que o autor escreveu na introdução do texto em que analisou a exposição de Aurélio no seu livro. O fato de um artista dispensar uma instituição para mediar a aproximação de seu trabalho com o público, atuando ele próprio como marchand e usando o seu ateliê como sala expositiva, gerou espanto na época, conforme indicou o texto da *Gazeta Litteraria*:

Aqui, pois, vamos deixar franca e lealmente algumas considerações que nos são sugeridas pela exposição artística inaugurada no atelier do Sr. Figueiredo, à Praça da Aclamação.

É a primeira vez, cremos, que um artista brasileiro realiza um cometimento desta ordem. Referimo-nos ultimamente a isso: o Sr. Insley Pacheco reunira em exposição no seu atelier à Rua do Ouvidor os trabalhos de um colega e amigo, Arsênio da Silva. Era uma manifestação de admiração ao talento de um morto, rendida por um seu apreciador e juiz competente. Hoje, porém, é o próprio artista que abre suas portas e entrega à apreciação do público alguma coisa do muito que tem produzido. Impulsionamento novo no movimento artístico do país. Este fato só por si tem direito à admiração, porque constitui um exemplo digno de ser imitado e generalizado. (Movimento Artístico, 1884: 253)

A iniciativa de abrir o seu ateliê para uma mostra de seus trabalhos, conforme apontou o articulista da *Gazeta Litteraria*, parece ter sido pioneira no país e exemplifica a ampliação que ocorreu não só no processo de produção, mas também no de circulação e de consumo, na medida em que o ateliê se tornou um espaço expositivo e de comercialização dos trabalhos que poderiam ser vendidos diretamente pelo artista.

Além desse caso específico da exposição de Aurélio de Figueiredo, também é bastante significativo o espaço ocupado pelas salas expositivas

particulares nessa mudança de estruturação institucional no final do século XIX e o protagonismo exercido pela crítica que fomentava a visitação nesses locais, divulgando periodicamente as suas atividades.

Camila Dazzi (2004) indicou que no final do século a crítica de arte influenciava na escolha dos artistas. De acordo com ela, eles “dependiam cada vez mais da compra de seus quadros, sobretudo por particulares, uma vez que o governo, principalmente devido à falência após a guerra do Paraguai, possuía cada vez menos recursos para a encomenda de obras” (Dazzi, 2004: 3). A partir disso, uma questão que emerge é: até que ponto o surgimento desse circuito particular e paralelo também pode ter influenciado nas demandas artísticas do período, uma vez que, enfraquecido financeiramente, o governo, representado pela Academia Imperial de Belas Artes, deixou um espaço a ser preenchido nesse mercado?

A imprensa da época além de difundir a existência desses lugares, também estimulou certa concorrência entre eles. Em artigo publicado em 1885 no periódico *O Paiz*, o crítico França Júnior (1838-1890), ao falar sobre a iluminação da Casa Wilde, fez referência a “duas casas da rua do Ouvidor”, sendo provavelmente a Galeria Moncada e a Glace Elegante, as quais não ofereciam as mesmas condições aos seus expositores. Nas palavras do crítico:

Os artistas aqui não tinham um lugar onde pudessem expor convenientemente os seus trabalhos. As duas casas da rua do Ouvidor que se prestam a esse mister, não satisfazem as condições exigidas. Faltam-lhes a luz e o espaço. A luz é a vida dos quadros; um quadro sem luz é um pulmão sem ar. Pois bem, essa lacuna acaba de ser preenchida pelo Sr. de Wilde. Em sua loja de artigos de pintura e desenho à rua Sete de Setembro, n. 102, ele acaba de abrir um salão especial para exposições de obras de arte. O salão é um quadrilongo, que ocupa parte do pavimento superior da casa. A luz que o ilumina vem de cima e é modificada por um *abat jour*. Ela distribui-se igualmente por todos os quadros ali expostos. Um vizinho não terá o direito de queixar-se do outro, como aconteceu na última exposição da Academia das Belas Artes⁸, em que algumas telas brilhavam à custa do sacrifício de outras. (França Júnior, 1885: 2)

O trecho acima demonstra que, além de uma certa concorrência entre os espaços, havia a insinuação de uma superioridade sobre o ambiente expositivo oferecido pela Academia, em que a questão da luminosidade se apresentava ainda de forma precária. Os textos publicados em periódicos da época são a maior referência da importância desses espaços, tendo em vista que os críticos eram frequentadores assíduos das novas salas, tornando-as, com regularidade, o tema principal de seus artigos. É importante ressaltar que a crítica é uma instância de legitimação tipicamente moderna, central para a mudança de paradigmas estéticos que passa a ser operada, essencialmente na esfera pública, por seu amplo alcance.

Os estabelecimentos em questão, embora tivessem atividades de natureza comercial – a Casa Moncada e a De Wilde, por exemplo, trabalhavam, respectivamente, com emoldurações, espelharia e vendas de artigos diversos para pintura⁹ –, passaram a sediar exposições coletivas ou individuais e, conforme se vem constatando na investigação acerca desses locais, havia uma identificação dos artistas de acordo com o gênero que produziam com um ou outro desses espaços. Esse fator, embora não seja determinante para a análise de todas as salas pesquisadas, é evidente em algumas delas.

Um exemplo interessante é o do Salão De Wilde que recebeu uma quantidade expressiva de exposições de paisagens. Inclusive, é possível constatar que existiu uma produção ampla do gênero pela frequência de exposições dos paisagistas nas galerias particulares, bem como pela quantidade de obras expostas nas duas mostras promovidas pelo Liceu de Artes e Ofícios e pela Academia, respectivamente em 1882 e 1884.

Frederico Morais, em sua *Cronologia das artes plásticas do Rio de Janeiro* (1995), chegou a mencionar uma ligação da Casa Wilde com o Grupo Grimm, a qual é comprovada quando se olha para a frequência que a referida casa recebeu exposições de integrantes do grupo, principalmente os pintores Antônio Parreiras (1860-1937), Garcia y Vasquez (1859-1912), Francisco

Ribeiro (1855-1900), Hipólito Boaventura Caron (1862-1892), Giovanni Castagneto (1851-1900), França Júnior e o próprio George Grimm.

Na Tabela 1 estão discriminados alguns dados referentes à movimentação de exposições ocorridas na Casa Wilde de 1880 a 1889. Segundo os textos encontrados na Hemeroteca Digital relativos ao período, foi possível constatar que aconteceram no estabelecimento 12 exposições de paisagistas integrantes do Grupo Grimm em um intervalo de 7 anos. Essas mostras variavam bastante com relação ao tamanho, visto que algumas apresentaram quantidade expressiva de trabalhos e outras expuseram poucos exemplares.

Nota-se o interesse da imprensa em noticiar esses movimentos e em promover a produção dos artistas. A exposição individual de Hipólito Caron, discípulo de Georg Grimm, por exemplo, sediada na Casa Wilde em novembro de 1888, no mesmo ano em que o artista retornou de uma viagem de estudos de três anos na Europa, foi noticiada por seis periódicos diferentes.

Alguns jornais fizeram mais do que divulgar as exposições, trazendo a frequência de visitação das mesmas. A apresenta o de Caron de 1888, além de ser amplamente comentada e divulgada pela imprensa, ainda teve notas publicadas anunciando a quantidade de visitantes em alguns dias - foram encontrados informes referentes a seis dias de visita o [Tab. 2]. Considerando unicamente esses dias, chega-se   soma de 1.051 visitantes, número bastante expressivo se for considerado que a mostra, que contava com 28 telas do artista, foi realizada em uma galeria particular¹⁰.

Para efeito comparativo, toma-se como referência a *Exposi o Geral de Belas Artes* de 1884, com 85 artistas expondo, que aconteceu de 23 de agosto a 30 de novembro, tendo durado 99 dias, e foi visitada por 20.154 pessoas (Morais, 1995: 100) ao longo desse período, o que gerou aproximadamente 203,5 visitantes/dia, enquanto que a média da exposi o de Caron ficou em torno de 175,1 visitantes/dia¹¹.

Exposições na Casa Wilde - Grupo Grimm		
Artista	Ano	Referência
Caron/ Vasquez	1883	<i>Gazeta de Notícias</i> , n. 364, p. 3 <i>A Folha Nova</i> , n. 399, p. 1 (“alunos da Academia”)
Grimm/ Driendl	1884	<i>Gazeta Litterária</i> , n. 17, p. 16
Grimm	1884	<i>Revista Ilustrada</i> , n. 370, p. 5
Grimm/Castagneto/ Vasquez/ Caron/ Ribeiro	1885	<i>A Estação</i> , n. 2, p. 8-9 <i>A Estação</i> , n. 5, p. 9-10
Grimm/ França Júnior	1885	<i>Diário de Notícias</i> , n. 10, p. 1
Grimm	1885	<i>Gazeta da Tarde</i> , n. 136, p. 2 <i>Gazeta de Notícias</i> , n. 166, p. 2 <i>Jornal do Comércio</i> , n. 165, p. 6 <i>O Paiz</i> , n. 165, p. 2
Parreiras	1885	<i>O Paiz</i> , n. 165, p. 1 <i>Revista Ilustrada</i> , n. 412, p. 3
Ribeiro	1886	<i>A Estação</i> , n. 4, p. 13 <i>Diário de Notícias</i> , n. 252, p. 1
Caron/ Vasquez	1886	<i>A Estação</i> , n. 8, p. 13 <i>A Semana</i> , n. 71, p. 5 <i>Diário de Notícias</i> , n. 317, p. 1 <i>O Mequetrefe</i> , n. 405, p. 3
Caron	1887	<i>A Estação</i> , n. 6, p. 14 <i>Brazil Ilustrado</i> , n. 5, p. 7 <i>Diário de Notícias</i> , n. 646, p. 1
Caron	1888	<i>Cidade do Rio</i> , n. 268, p. 2 <i>Diário de Notícias</i> , n. 1266, p. 1 <i>Gazeta da Tarde</i> , n. 275, p. 1 <i>Gazeta de Notícias</i> , n. 332, p. 2 <i>Jornal do Comércio</i> , n. 332, p. 4 <i>Revista Ilustrada</i> , n. 525, p. 6
França Júnior	1889	<i>Diário de Notícias</i> , n. 1306, p. 1 <i>O Paiz</i> , n. 1559, p. 2 <i>Revista Ilustrada</i> , n. 532, p. 6
Caron	1889	<i>Jornal 13 de maio</i> , n. 3, p. 31-2 <i>Cidade do Rio</i> , n. 127, p. 1

TABELA. 1. Exposições dos paisagistas ligados ao grupo Grimm ocorridas na Casa Wilde na década de 1880.

Fonte: Franciane Cardoso.

Exposição Caron Casa Wilde - 1888		
Data da publicação*	Quantidade de visitantes	Referência
29 de novembro de 1888 (quinta-feira)	175 pessoas	<i>Gazeta da Tarde</i> , n. 276, p. 1
30 de novembro de 1888 (sexta-feira)	203 pessoas	<i>Diário de Notícias</i> , n. 1266, p. 1
1º de dezembro de 1888 (sábado)	153 pessoas	<i>Diário de Notícias</i> , n. 1267, p. 1
2 de dezembro de 1888 (domingo)	280 pessoas	<i>Diário de Notícias</i> , n. 1268, p. 1 <i>O Paiz</i> , n. 1517, p. 2
6 de dezembro de 1888 (quinta-feira)	117 pessoas	<i>Gazeta de Notícias</i> , n. 340, p. 1
8 de dezembro de 1888 (sábado)	123 pessoas	<i>Diário de Notícias</i> , n. 1274, p. 1
Total de visitantes	1.051	

TABELA. 2. Quantidade de visitantes/dia que recebeu a exposição do paisagista Hipólito Caron em 1888³².
Fonte: Franciane Cardoso.

Ainda que os dados sejam parciais, é possível perceber através deles o quão significativo foi o papel desse circuito particular desvinculado do acadêmico para a circulação da produção daquele período, bem como o quanto a crítica interviu no modelo que se estruturou ali, para além das paredes da Academia. Esses fatores permitem pensar nas mudanças institucionais que aconteceram nesse sistema e também na sua consequente influência em relação ao consumo.

Seguindo com o exemplo do Salão De Wilde, foi constatado, através de pesquisa realizada nos jornais da época, que Laurent De Wilde, imigrante belga e dono do estabelecimento, recebia trabalhos de artistas e os comercializava. Estavam, então, se abrindo outros caminhos para os artistas no contexto oitocentista, os quais apontam para o surgimento de novos agentes envolvidos nesse processo de circulação, como os donos desses espaços que, muitas vezes, atuaram como *marchands*, como indicado no texto publicado em 1885 no periódico *O Mequetrefe*:

Não fecharei este ligeiro artigo sem dizer que a casa do Sr. De Wilde, é o *rendez-vous* de todo o Rio de Janeiro artístico, tem se tornado interessante - mais do que interessante: - Curiosa.

O Sr. De Wilde, que é artista em toda a acepção da palavra, deseja, e o conseguirá certamente, activo e inteligente como é, estabelecer em sua casa uma exposição permanente de bellas-artes, renovando sempre os objetos expostos, à medida que estes forem vendidos, ou tenham qualquer destino. É assim que se fomenta o gosto do público por estas coisas, que passam tão despercebidas ou tão indiferentes aos governos. (Bellas-Artes, 1885: 3)

Em 20 de abril de 1886, Arthur Azevedo (1855-1908) publicou, sob o pseudônimo de Eloy, o Herói, em sua coluna intitulada *De Palanque*, um texto que tinha como objetivo divulgar a chegada de trabalhos e de pinturas de Domingo García y Vazquez e de Hipólito Boaventura Caron, dois paisagistas que participaram do grupo Grimm, vindos da Europa. Escreveu ele:

O Vasquez e o Caron (...) acabam de remeter ao Sr. De Wilde os primeiros trabalhos que executaram no estrangeiro, sob as vistas de seu novo mestre. O Caron remeteu doze e o Vasquez quatorze estudos. (...) Peço ao senhor que se dirija à casa do Sr. De Wilde, e examine com atenção aqueles vinte e seis estudos. Se lhe agradar algum, e puder comprá-lo, compre-o, que meterá dois proveitos n'um saco: enfeitará o seu gabinete com um verdadeiro objeto de arte, e concorrerá para a manutenção na Europa de dois rapazes dignos de toda a consideração. (Azevedo, 1886: 1)

Em uma década em que os recursos públicos se tornaram poucos e esparsos para assuntos artísticos, constatou-se, com base nas notícias da época, que um circuito paralelo de produção e de venda já se mostrava minimamente estruturado. Os paisagistas do Grupo Grimm pareciam usufruir plenamente desse sistema. Buscando formação na Europa, através de recursos próprios, viram nas casas particulares, especialmente na casa do Sr. De Wilde, uma possibilidade de manter os laços comerciais com o Brasil, encontrando uma maneira de prover receita apoiados em suas produções.

Além da venda direta nos espaços de exposição, também aconteceram leilões neste circuito, conforme se pode constatar a partir da análise de texto publicado no dia 25 de abril de 1887, no periódico *O Paiz*, no qual o articulista e pintor França Júnior escreveu em sua coluna *Echos Fluminenses* um texto

dedicado a Giovanni Battista Castagneto. Nele, o escritor teceu elogios ao artista e refletiu sobre a necessidade de um aperfeiçoamento fora do país, especificando a falta de recursos do pintor e conclamando os leitores a prestigiar um leilão que ocorreria naquela data:

O martelo do leiloeiro vai cair hoje sobre as suas marinhas, que representam os trechos mais pitorescos da nossa Bahia e do litoral do Rio de Janeiro.

Tive a ventura de ver algumas delas no atelier do pintor Peres, outro artista de talento, que não cessa de estudar, e que aos elevados dotes do espírito, aliando os do coração, interessa-se pela sorte dos amigos, como se fôra a sua própria.

Que esplêndidas telas!

Estou convencido que Castagneto não apelará em vão para o bom gosto do Rio de Janeiro.

O público fluminense em massa há de concorrer a essa venda, que será um verdadeiro acontecimento artístico. (França Jr., 1887: 2)

Embora não tenham sido encontradas nos periódicos outras referências ao leilão, foi possível constatar, de acordo com outras situações semelhantes, que as casas comerciais, além de exposições, organizaram e promoveram esse tipo de atividade, em que obras de arte, objetos de luxo e livros eram leiloados, movimentando um mercado de consumo paralelo e independente do sistema acadêmico.

Assim, acredita-se que seja possível afirmar uma mudança sistêmica nas últimas décadas do século XIX no contexto carioca em que, até então, uma estruturação acadêmica fora predominante. Com isso, a partir da inserção de novos agentes, é factível a ascensão de um sistema artístico de características modernas convivendo em paralelo ao acadêmico. Esse estudo, embora ainda parcial, desenvolve-se baseado na pesquisa sobre o funcionamento dos espaços expositivos privados que surgiram e na ideia apresentada por Larry Shiner de que cada época possui uma estruturação sistêmica amparada por três princípios reguladores: a ideia de arte de cada período, o ideal do artista e a experiência estética. Também é determinante para a pesquisa em andamento o quarto princípio proposto

pela pesquisadora Bruna Fetter, que indica a estruturação institucional como um elemento a ser analisado em cada sistema. Dessa forma, ainda que em processo de pesquisa, conclui-se que existem elementos suficientes até o momento para pensarmos a década de 1880 como um período de transição sistêmica no contexto artístico nacional.

Referências

- AZEVEDO, A. De Palanque. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, n. 317, p.1, 20 abr. 1886.
- BECKER, H. *Mundos da arte*. Lisboa: Livros Horizonte, 2010.
- BELLAS ARTES. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, n.142, p.1, 29 ago. 1884.
- BELLAS-ARTES. *O Mequetrefe*, Rio de Janeiro, n. 373, p.3, 30 abr. 1885.
- BOURDIEU, P. *As regras da arte*. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- BULHÕES, M. A. *Artes plásticas, participação e distinção: Brasil anos 60/70*. Tese (Doutorado em História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1990. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/artereflexoes/site/publicacoes/tese/>. Acesso em: 08 fev. 2022.
- CABRAL, A. C. A profissionalização da mulher no campo artístico. *Ícone: Revista Brasileira de História da Arte*, Porto Alegre, v. 3, n. 3, p. 86-126, 2018.
- CAVALCANTI, A. M. Belmiro de Almeida (1858-1935), Oscar Pereira da Silva (1867-1939) e o polêmico concurso para Prêmio de Viagem de 1887. In: COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 26., *Anais...* Belo Horizonte: C/Arte, 2007, p. 261-269. Disponível em: <http://www.cbha.art.br/coloquios/2006/anaiscbha2006.html>. Acesso em: 12 mar. 2022.
- DAZZI, C. Crítica de arte: uma nova forma de escrever o século XIX no Brasil. In: COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 24., *Anais...* Belo Horizonte: CBHA, 2004, p.1-8. Disponível em: http://www.cbha.art.br/coloquios/2004/textos/21_camila_dazzi.pdf. Acesso em: 15 mar. 2022.
- FERREIRA, F. *Belas Artes: estudos e apreciações*. Porto Alegre: Editora Zouk, 2012.
- FETTER, B. Das reconfigurações contemporâneas do(s) sistema(s) da arte. *MODOS. Revista de História da Arte*, Campinas, v. 2, n.3, p.102-119, set. 2018.
- FETTER, B. Crenças e critérios de valor: alterações nos princípios de legitimidade nos sistemas da arte acadêmico, moderno e contemporâneo. In: *X Encontro MODOS Co/laborar: como trabalhar juntos*, 2023, Porto Alegre. MARGS/UFRGS, 2023 [palestra].
- FRANÇA JR., J. A propósito de artes. *Ecos Fluminenses. O Paiz*, Rio de Janeiro, ed. 18, p. 2, 19 jan. 1885.

- FRANÇA JR., J. Echos Fluminenses. *O Paiz*, Rio de Janeiro, n. 932, p. 2, 25 abr. 1887.
- GAZETA DA TARDE, Rio de Janeiro, n. 335, p. 2, 3 dez. 1891.
- Disponível em: <https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=226688&pesq=Caron&pasta=ano%20189&hf=memoria.bn.br&pagfis=12760>. Acesso em: 13 set. 2023.
- GONZAGA DUQUE, L. *A arte brasileira*. São Paulo: Mercado de Letras, 1995.
- MORAIS, F. *Cronologia das artes plásticas no Rio de Janeiro, 1816-1994*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.
- MOVIMENTO ARTÍSTICO. *Gazeta Litteraria*, Rio de Janeiro, n. 12, p. 253-255, 31 mar. 1884.
- SHINER, L. *La invención del arte: una historia cultural*. Barcelona: Paidós Ibérica, 2010.
- SIMIONI, A. P. *Profissão artista: pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras*. São Paulo: EdUSP, Fapesp, 2008.
- SQUEFF, L. Um maldito na Academia: Estevão Silva - algumas notas sobre os caminhos da modernidade no Rio de Janeiro de fins do século XIX. In: BAREL, A. B. D.; PERES, W. (orgs.). *Cultura e poder entre o Império e a República: estudos sobre os imaginários brasileiros (1822-1930)*. São Paulo: Alameda, 2018, p.201-221.
- SQUEFF, L. As Exposições Gerais da Academia de Belas Artes: teatro de corte e formação de um mercado de artes no Rio de Janeiro. *Arte & ensaios*, Revista do PPGAV/EBA/UFRJ, Rio de Janeiro, n. 23, p. 124-133, 2011.
- VIÚVA MONCADA & FILHO. Publicações a pedido. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, n. 243, p. 2, 30 ago. 1884.

Notas

* Professora de arte do IFSUL/ Doutoranda em História, Teoria e Crítica da Arte no Programa de Pós Graduação em Artes Visuais da UFRGS. E-mail: francianecardoso@ifsul.edu.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5410-0689>.

Professora de História, Teoria e Crítica da Arte, Coordenadora-substituta do PPGAV/UFRGS e Professora no Departamento de Artes Visuais da mesma universidade. E-mail: niura.legramante@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2142-6142>.

- 1 A citação de Bourdieu é referente a Balzac, H. *Traite de la vie élégante*. Paris: Delmas, 1952, p. 16.
- 2 Tradução nossa do texto original: "He escogido "sistema del arte" en lugar de la conocida noción de "mundo del arte" porque "sistema del arte" tiene un enfoque mas amplio, dado que incluye los diferentes mundos del arte y los submundos de la literatura, la música, la danza, el teatro, el cine y las artes visuales. El mundo del arte está compuesto por redes de artistas, críticos, público y otros que comparten un campo común de intereses junto con un compromiso con ciertos valores, prácticas e instituciones. El "sistema del arte" abarca los ideales y conceptos subyacentes compartidos por los

distintos mundos del arte y por la cultura en general, e incluye a quienes participan sólo marginalmente en alguno de los mundos del arte.”

3 *Ibidem*: 261-9.

4 *Ibidem*: 213

5 A Galeria Moncada, a Casa Vieitas, a *Glace Éléante* e o Salão de Insley Pacheco estavam localizados na movimentada Rua do Ouvidor, enquanto que o Salão De Wilde ficava na Rua Sete de Setembro, espaço considerado menos prestigioso segundo algumas anotações encontradas nos periódicos da época.

6 A ideia sobre o quarto princípio regulador foi apresentada pela autora no evento 10º Encontro MODOS Co/laborar: como trabalhar juntos em agosto de 2023. A publicação resultante do evento está prevista para ser lançada em 2024.

7 Esses espaços eram muitas vezes chamados em artigos do período de “galeria”, um termo de uso corrente na época, que poderia ser compreendido facilmente como sinônimo de espaço expositivo. É importante ressaltar que hoje a designação de uma galeria passa pela ocorrência de relações comerciais no local, algo que não necessariamente ocorria no século XIX. Portanto, apesar das casas estudadas, em muitos casos, estabelecerem relações de compra e venda com os seus frequentadores, não se pode generalizar a aplicação do termo.

8 O artigo se refere à Exposição Geral de 1884.

9 É possível encontrar uma série de citações à natureza dos negócios exercidos por alguns desses estabelecimentos nas publicações anuais do *Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro* ao longo da década de 1880.

10 Embora não esteja dentro do recorte temporal determinado para a pesquisa, cabe citar que, em 1891, Hipólito Caron realizou uma exposição no salão De Wilde que, como publicado na *Gazeta da Tarde* (1891, n. 335: 2), foi visitada por 1.037 pessoas em 3 dias.

11 Média obtida pelo número total de visitantes dividido pelo número de dias da exposição.

12 As publicações noticiavam a frequência do dia anterior.

Artigo submetido em setembro de 2023. Aprovado em dezembro de 2023.