

Paisagem e modernidade através da crítica de arte do segundo Oitocentos: o caso de Hipólito Caron e seus mestres franceses

Landscape and modernity through art criticism in the second half of the 19th century: the case of Hipólito Caron and his french teachers

DOI: 10.20396/rhac.v2i1.15271

ANA CARLA DE BRITO

Doutoranda em Artes Visuais do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGAV-UFRGS)

 0000-0002-0754-3775

Resumo

Investigamos a associação entre paisagem e modernidade pela crítica de arte fluminense oitocentista comparando seus textos com artigos da crítica francesa do mesmo período. Partimos de textos sobre pintores paisagistas considerados modernos no cenário carioca e em seguida nos detemos na apreciação da pintura de Hipólito Caron em paralelo com a de seus mestres franceses, Hector Hanoteau e Henri-Joseph Harpignies. Por fim, identificamos as relações feitas pela crítica entre modernidade e realismo e suas implicações para a paisagem.

Palavras-chave: Pintura de paisagem. Crítica de arte. Modernidade. Hipólito Caron. Hector Hanoteau. Henri-Joseph Harpignies. Século XIX.

Abstract

We investigate the association between landscape and modernity through the 19th century Fluminense art criticism by comparing its texts with articles of the French art criticism of the same period. We begin with texts about landscape painters considered moderns in the Rio de Janeiro scene and then we focus on appreciations of Hipólito Caron's painting in parallel with that of his French teachers, Hector Hanoteau e Henri-Joseph Harpignies. Finally, we identify the relations made by art criticism between modernity and realism, as well as their implications for the landscape painting.

Keywords: Landscape painting. Art criticism. Modernity. Hipólito Caron. Hector Hanoteau. Henri-Joseph Harpignies. 19th century.

A compreensão de uma pintura de paisagem frequentemente nos exige mais do que olhos atentos às formas, cores e pincelada. Apesar de a própria obra de arte oferecer informações a quem diante dela se detiver, podendo sempre ser apreciada apenas por si mesma, escapam aos olhos de hoje as emoções e ideias que uma pintura oitocentista poderia ter despertado em seus primeiros apreciadores. Nesse contexto, a crítica de arte publicada nos jornais se constitui em uma importante fonte de informações sobre a recepção das obras do século XIX, registrando associações insuspeitas a contempladores atuais.

Desde pelo menos a década de 1870, a atenção da crítica veiculada nos periódicos fluminenses estava especialmente voltada para a pintura de paisagem. Alguns dos mais importantes críticos então atuantes, como Gonzaga Duque, Ângelo Agostini, Oscar Guanabarro e Alfredo Camarate encontravam justamente na pintura de paisagem naturalista aspectos tidos por eles como modernos.

Associada a essa questão era também corrente entre a crítica fluminense a ideia de que a paisagem seria a modalidade de pintura que melhor conviria para representar a arte nacional e formar uma *Escola Brasileira de Pintura*¹. A Academia Imperial de Belas Artes (AIBA), principal instituição de ensino artístico formal no Brasil Oitocentista, era frequentemente acusada por alguns desses críticos de negligenciar o ensino da pintura de paisagem. Um exemplo disso pode ser visto em crônica de Ângelo Agostini para a *Revista Ilustrada* em 23 de dezembro de 1882. Texto em que ele se reporta à pintura ao ar livre ensinada por Johann Georg Grimm (1846-1887) como um contraponto inovador em relação à maneira como até então se ensinava a pintar paisagens na AIBA:

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

[...]

O concurso da aula de paysagem é a maior prova do que avanço; a tela do alumno Domingos Garcia y Vasques, e a do seu competidor que o segue de perto, Hyppolito Boaventura Caron, são duas paysagens que agradam aos mais exigentes e revelam dois futuros artistas que muito honrarão a nossa Academia, assim como honram actualmente o seu distincto mestre o Sr. J. Grimm, autor de umas bellas paysagens que muito admiramos na ultima exposição do Lyceu de Artes e Officios.

¹ A ideia de uma *Escola Brasileira de Pintura* se alinha à noção de *Escola Nacional*, que, por sua vez, refere-se à constituição de uma tradição pictórica regional, ligada ao país e a produtores desse lugar, por exemplo, *Escola Espanhola*, *Escola Flamenga* ou *Escola Florentina*. A noção se reporta à classificação de Luigi Lanzi (1732-1810) resultante de seus esforços de organização do *Museu dei Uffizi* na segunda metade do século XVIII. Lanzi produziu uma síntese da produção italiana agrupando obras e artistas, segundo as regiões geográficas e tentando extrair desses conjuntos – as escolas – características comuns que poderiam ser indicadas como próprias da identidade artística regional.

Mas é que o Sr. Grimm não faz parte da *panellinha*, e só se entende com os seus alumnos que elle leva para o Campo e lá lhes diz:

- Esta é a verdadeira Academia de Bellas Artes. Olhem para esta esplendida natureza e procurem senti-la; impressionem-se com ella e transmittam sobre a tela essa mesma impressão.

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

É assim que o Srs. Vasques e Caron conseguiram fazer nos seis mezes, em que aprendem com o Sr. Grimm, o que nem em seis annos teriam feito com os outros professores da Academia.²

Agostini direciona palavras duras ao ensino da AIBA, onde, segundo ele, “nada se ensina”. Elogia os trabalhos de Vasquez e Caron, estudantes de Johann Georg Grimm cuja atitude e pintura correspondiam a alguns dos anseios da crítica do período. Tendo chegado ao Brasil em 1877, Grimm notabilizou-se em 1882 na exposição promovida pela Sociedade Propagadora das Belas Artes no Liceu de Artes e Ofícios com a exibição de 105 quadros de sua autoria, muitos deles paisagens. Nesse mesmo ano foi contratado para reger interinamente a disciplina de *Pintura de Paisagem, Flores e Animais* da AIBA, sendo constantemente contrastado pelos críticos dos jornais com os demais professores da instituição e exaltado como um paisagista ousado e aventureiro, que levava seus estudantes para pintarem diretamente do natural, como que à revelia da doutrina acadêmica. Essa ideia está expressa na acepção de Agostini de que a natureza “é a verdadeira academia”, de maneira que para interpretar e pintar paisagens bastaria aos estudantes se colocarem em contato com a natureza e procurar senti-la diretamente, sem a mediação de outros modelos.

A crítica à Academia, contudo, não se sustenta se observadas as razões apontadas por Agostini. Em primeiro lugar, não se pode afirmar que a pintura de paisagem fosse um gênero preterido pelo regime didático da AIBA, uma vez que durante todo o período imperial, desde a fundação da instituição, houve sempre uma disciplina exclusiva para ensino de pintura de paisagem. A observação da natureza e a pintura ao ar livre como uma das etapas para a elaboração da pintura de paisagem estavam previstas como procedimento pedagógico na AIBA e há registros da tentativa de realizá-la por pelo menos um professor de “Pintura de Paisagem, Flores e Animais” antes de Grimm³.

² Agostini, assinando como X em: *Chronicas fluminenses*, Revista Ilustrada, Rio de Janeiro, ano VII, n. 326, 23 dez. 1882, p. 2. In: SILVA, Rosângela de Jesus (org.). Notas e artigos sobre crítica de arte na Revista Ilustrada. 19&20, Rio de Janeiro, v. XI, n. 2, jul./dez. 2016. Disponível em: http://dezenovevinte.net/artigos_imprensa/criticas_agostini.htm. Acesso em: 05 jun. 2021.

³ Constava nos estatutos de 1855 da AIBA, seção IX, art. 34 a orientação de que o professor de pintura de paisagem ficava “obrigado a ir com os seus alumnos mais adiantados estudar a natureza, e fazer-lhes à vista della as explicações que forem convenientes”. Além disso, Camila Dazzi explica que há registro de que em 1880 Zeferino da Costa já levava seus estudantes para pintar junto à natureza. Isso é comprovado por um documento constante nos arquivos do Museu Dom João VI, que data de 28 de fevereiro de 1881. Nele consta a discriminação de Zeferino da Costa, dia a dia, de 23 a 29 de novembro de 1880, das despesas relativas à compra de passagens de bonds da cidade ao Andarahy Pequeno e vice-versa, com cinco alunos matriculados na aula de Paisagem. Cf.: DAZZI, Camila. **Relações Brasil-Itália na Arte do Segundo Oitocentos:**

Se a Academia valorizava essa modalidade de pintura, a oposição da crítica poderia se reportar ao modelo de paisagem preconizado pela instituição. Para Ana Cavalcanti⁴ a postura de contrariedade dos críticos decorria das notícias que chegavam da Europa, e ao anseio por modernidade desses intelectuais do cenário artístico carioca. Ocorre que na Europa, e em especial na França de onde os críticos fluminenses recebiam periódicos, havia uma real resistência a maneiras de pintar que fugiam à tradição acadêmica. Assim, se uma das características de uma pintura moderna era a sua independência em relação ao sistema artístico estabelecido, no Brasil “era necessário fomentar a imagem de uma Academia repressora, contra a qual se expressasse revolta”⁵.

Desse modo, precisamos pensar as acusações dos jornalistas fluminenses contra a AIBA por meio de outro enquadramento: através da investigação da noção de modernidade que seus textos relacionam com a pintura de paisagem, e pensando o modelo de representação a que se reportam.

Notícias da Europa

Dentre as notícias que chegavam da Europa estava a associação frequente na crítica de arte francesa entre o pintor moderno e o pintor de paisagem. Camila Dazzi⁶ chama atenção para a atuação de Theodore Duret nesse sentido, apontando-o como um dos expoentes na difusão do pensamento que circulava internacionalmente, encontrando acolhida também entre os intelectuais fluminenses.

Escrevendo sobre o Salão de 1870⁷ para o periódico *L'Électeur Libre*, Theodore Duret declara estar deixando de lado os artistas já consagrados e que se dedicaria em seu texto a falar dos artistas iniciantes e incompreendidos tendo como fio condutor de sua análise das obras, a originalidade. Seu texto é dividido em cinco seções: “Os naturalistas”, “Os pintores de gênero”, “Os retratistas”, “Edouard Manet” e “J-F Millet”. Começando pelo grupo de artistas que nomeia como naturalistas, Duret afirma que a glória da arte moderna reside sobretudo na maneira como os pintores que a compõem souberam ver e representar a natureza. Na seção seguinte, ao abordar os pintores de gênero, compara os dois grupos dizendo que enquanto os pintores naturalistas representam a criação individual, os pintores de gênero personificariam o pastiche e a imitação. “Nossos paisagistas correm os campos, e lá, face à face com a

estudo sobre Henrique Bernardelli (1880 a 1890). Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Unicamp, Campinas, 2006, p. 107, nota 261. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/281528>.

⁴ CAVALCANTI, Ana M. T. A pintura de paisagem ao ar livre e o anseio por modernidade no meio artístico carioca no final do século XIX. In: **Cadernos da Pós-Graduação do Instituto de Artes/Unicamp**. Campinas, ano 6, v. 6, n. 1, 2002, p. 33.

⁵ Ibidem, p. 33.

⁶ DAZZI, op. cit., p. 102.

⁷ Essa e outras críticas do autor de diferentes anos e para veículos de comunicação distintos, foram reunidas e publicadas no volume *Critique d'Avant-garde* em 1885.

natureza, buscam interpretá-la livremente. Entre os pintores de gênero, a invenção e a originalidade são, ao contrário, raros⁸. Tal diferença, justifica ele, se demonstraria no fato de que bastando que um pintor de gênero encontrasse um filão original, após ele viriam, invariavelmente, copistas e imitadores.

Em sua análise, Dazzi recupera a crítica francesa para compará-la com as ideias da crítica fluminense, com vistas a pensar as apreciações da exposição de Henrique Bernardelli (1858-1936) de 1886 na Typografia Nacional. Explicando que as concepções de Duret não se constituem em um caso isolado, mas em noções correntes entre aqueles que defendiam ideais então tidos como modernos, Dazzi também elenca a crítica de Charles Ephrussi sobre os impressionistas publicada na *Gazette des Beaux-Arts* em 1880. Nos dois casos, duas críticas separadas por dez anos no tempo, alguns aspectos se repetem na ligação entre pintura de paisagem e modernidade: o pintor de paisagem deveria pintar diante do motivo, interpretá-lo com sinceridade e de forma independente das convenções.

Dazzi sinaliza que as características observadas por Duret nos paisagistas naturalistas e por Ephrussi nos impressionistas seriam também os parâmetros de modernidade utilizados por críticos cariocas como Alfredo Camarate, Oscar Guanabara e França Júnior na apreciação das obras de Henrique Bernardelli em 1886:

Nas paisagens, Bernardelli, como não poderia deixar de ser, reproduz nua e crua, a natureza das cercanias de Capri [...] Céos extremamente azues, comparados aos nossos; vegetação vigorosa [...] a toda essa physionomia da natureza do sul da Itália, entendeu Bernardelli, e nisso andou perfeitamente; visto que a mais importante condição do paisagista é reproduzir exatamente a feição da natureza do país em que trabalha.⁹

Reproduzindo a exata feição da natureza italiana¹⁰, Bernardelli estaria apto também a interpretar a natureza brasileira de forma fidedigna, fugindo de convencionalismos e imprimindo seu temperamento, em uma pintura original. Assim como Johann Georg Grimm, Henrique Bernardelli seria louvado por trilhar uma via independente em relação à AIBA¹¹, praticar a pintura ao ar livre e realizar

⁸ DURET, Théodore. Salon de 1870. *Critique de avant-garde*, 1885, p. 15-16, tradução nossa. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1091381/f20.item>. Acesso em: 15 mar. 2021.

⁹ CAMARATE, Alfredo. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, ano 64, n. 307, 4 nov. 1886. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=364568_07&Pesq=Bernardelli&pagfis=16564. Acesso: 15 mar. 2021.

¹⁰ Para alguns críticos, como Gonzaga Duque (ver seu texto publicado na *Gazeta de Notícias*, fevereiro de 1888) e Raul Pompéia (em crítica a Hipólito Caron publicada no *Diário de Minas* em 2 de dezembro de 1888), a formação artística na Itália seria mais recomendável a pintores de paisagem do que a França. A natureza italiana era vista por eles como mais semelhante à brasileira, o que poderia contribuir para o sucesso de saber pintar as cores e luzes da paisagem nacional.

¹¹ A oposição constante assinalada por alguns jornalistas entre Grimm e o quadro docente efetivo da AIBA ganha novos acentos de contundência quando o paisagista decide se retirar da instituição e não renovar seu contrato como professor interino face à impossibilidade de efetivar-se. Bernardelli, por sua vez, consegue ir estudar na Itália em 1879 após ter perdido o concurso de Prêmio de viagem da AIBA para Rodolfo Amoedo. O fato de não ter sido pensionista da Academia acentua a imagem de independência que a crítica fluminense lhe atribui.

registros realistas da paisagem. Porém, como Dazzi e Valle¹² recordam, Bernardelli e outros artistas discípulos de Grimm estariam mais aptos aos olhos dos profissionais da imprensa a representarem a arte brasileira do que o artista bávaro:

[U]m artista como Grimm possuía séria desvantagem com relação às expectativas dos nossos críticos: simplesmente, ele não era brasileiro. [...]
 Foram então os novos nomes da pintura brasileira, como Antonio Parreiras e Giovanni Battista Castagneto - discípulos de Grimm - ou Henrique Bernardelli, surgidos em meados da década de 1880, que encarnavam os anseios e esperanças dos críticos, não somente pelo tratamento "moderno", vitalizado pela pintura ao ar livre, que davam as suas obras, mas, principalmente, por revelar, o potencial para representar uma suposta natureza tipicamente brasileira.

Além dos artistas mencionados nesse trecho, também Hipólito Boaventura Caron (1862-1892), citado por Agostini na primeira crítica que abordamos, seria referenciado como um paisagista promissor por alguns críticos. Esse artista, brasileiro de nascimento com pai francês e mãe brasileira, seria um dos alunos de Grimm a deixar a AIBA e se fixar em Niterói para continuar o aprendizado da pintura com o mestre alemão. Partindo para a França em 1885 a fim de complementar sua formação com Hector Hanoteau (1823-1890), Caron segue, assim, a sugestão do jornalista fluminense Ferreira de Araújo¹³. Viaja para estudar com um paisagista célebre por seu tratamento realista da paisagem, sendo citado por vários críticos franceses pela modernidade de sua pintura.

O artista brasileiro que então vinha pintando luminosas marinhas fluminenses ou se dedicando a cenas rurais junto a vegetação de restinga brasileira, encontra-se com o mestre francês, famoso por paisagens campestres da região de Briet e a natureza animada por animais como bois, gansos e rãs. Embora menos mencionado pelos críticos brasileiros¹⁴, Caron teria tomado aulas também com Henri-Joseph Harpignies (1819-1916). Tanto Harpignies como Hanoteau são elencados pela crítica de seu país como integrantes da moderna escola de paisagem francesa, artistas expoentes da modernidade da paisagem.

¹² DAZZI, Camila; VALLE, Arthur. 'As bellezas naturaes do nosso paiz': o lugar da paisagem na arte brasileira, do Império à República. *Concinnitas*, v. 1, 2009, p. 125. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/view/55534/35606>. Acesso em: 15 mar. 2021.

¹³ Isso é relatado por Avelino Lisboa em texto de homenagem a Caron no jornal *O Pharol* (ano 26, n. 136, 21 mai. 1892, p. 1), por ocasião do falecimento do artista.

¹⁴ Os críticos que identificam Harpignies como um dos mestres de Caron são França Júnior, no jornal *O Paiz* (ano 5, n. 1511, 2 nov 1888, p. 2), e Gonzaga-Duque na longa apreciação de quadros de Caron expostos no Salão de Wilde em 1888, que foi publicada na *Revista Treze de Maio* (n. 3, dez. 1888, p. 189-197).

Hanoteau e Harpignies

Cerca de um ano após a partida de Hipólito Caron e Domingos Garcia y Vasquez para a temporada de estudos com Hanoteau, Gonzaga Duque escreve um texto sob o pseudônimo Alfredo Palheta para *A Semana*¹⁵. Trata-se uma crítica dupla, em que aborda duas exposições que ocorriam concomitantemente: no Salão Vieitas, Castagnetto expunha seus estudos de marinhas e na Sala de Wilde eram expostos estudos e quadros de Caron e Vasquez, enviados por eles da França.

Elogiando Castagnetto e sublinhando principalmente as falhas das obras de Caron e Vasquez, Gonzaga Duque lembra que os três artistas foram discípulos de Grimm e afirma que os últimos se encontravam, aparentemente, em um momento de indecisão entre a maneira de Grimm e a de Hanoteau. Demonstra conhecimento sobre a obra do mestre francês, informando que "em 1865 o seu *Coin de Parc* fazia sucesso no Salão. Era de uma sincera impressão o seu quadro; admirável em colorido e em frescura"¹⁶. Mais à frente, faz referência a Hanoteau mais uma vez ao chamá-lo de "autor de *Paradis de Oies*"¹⁷. A conclusão de seu texto é a de que Castagnetto fazia mais progressos permanecendo no Rio de Janeiro e contando apenas com seus próprios esforços do que Caron e Vasquez, que gozavam dos ensinamentos do célebre paisagista francês. Apesar da avaliação dura dos trabalhos de Caron e Vasquez, não há no texto qualquer crítica direta ao mestre Hanoteau, mas apenas referências à sua importância no cenário artístico de seu país.

Hanoteau está, realmente, bem representado pela crítica francesa, o que poderia tê-lo feito conhecido também em terras brasileiras. Um exemplo notável é a crítica escrita por Jules-Antoine Castagnary na ocasião do Salão de 1864, para a *Nouvelle Revue de Paris*, dirigida por Émile Gérard. Sob o título de *Courrier Artistique* o crítico comenta as obras de diversos artistas, dentre os quais, Hanoteau:

La Paradis des oies [O paraíso dos gansos], *la Hutte abandonnée* [Cabana abandonada], tais são os títulos de duas grandes paisagens que Sr. Hanoteau traz do Nièvre e que, tenho certeza, serão notadas no Salão. O Sr. Hanoteau caminha na linha de frente entre nossos jovens paisagistas. Depois de ter, seguindo Sr. Corot, incorrido, como tantos outros, no erro da névoa, e assombrado em imaginação os campos poéticos, eis que aborda francamente a natureza em sua vigorosa simplicidade. Foi Morvan, onde passou parte de sua vida, que realizou essa feliz revolução, sussurrando no ouvido do artista essas duas palavras, curtas no texto, mas de longo alcance: Ser verdadeiro é ser belo. Este Morvan me parece raciocinar corretamente, e não penso o contrário. Mas o que Morvan ganha é que não se contenta com bons

¹⁵ ESTRADA, Luiz Gonzaga Duque. *A Semana*, RJ, n. 71, 8 mai. 1886, p. 5. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=383422&pesq=Caron&pasta=ano%20188&pagfis=580>. Acesso em: 15 mar. 2021.

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ Ibidem.

raciocínios, também dá excelentes motivos aos pintores. A execução de Hanoteau é ampla e segura; suas terras, seus céus, suas árvores, são modelados com vigor incomum. O resultado são paisagens claras, luminosas e vivas que são como um fragmento da realidade. Se eu soubesse o lugar onde fica *La Paradis des oies*, gostaria de torná-lo o meu paraíso por uma hora, deitado na sombra à beira deste prado, e olhando para esta grande árvore desenhada com tanta ousadia, cuja curva figura no primeiro plano como um pórtico por onde entramos no infinito da natureza.¹⁸

Caracterizado por Venturi¹⁹ como “o crítico oficial do realismo”, Castagnary valoriza nas duas pinturas de Hanoteau a verossimilhança em relação aos lugares a que se referem, apresentando-se como “fragmentos da realidade”. A modernidade da pintura de Hanoteau pode ser assinalada pelas asserções de que ele “caminha na linha de frente” entre os jovens paisagistas da época e de que havia deixado um primeiro modo de pintar que Castagnary qualifica desfavoravelmente por outra maneira mais feliz, posto que mais franca. Essa mudança na pintura de Hanoteau, ele sugere, foi produzida pela própria natureza da região de Morvan, que teria lhe inspirado a consciência da relação entre verdade e beleza, ou a noção de que uma paisagem é tão mais bonita quanto mais fidedigna, mais realista. [Figura 1 e 2]



Figura 1:

Hector Hanoteau, **La Paradis des oies**, c. 1864. Óleo sobre tela, 150 x 200 cm, Musée des Beaux-Arts, Marseille.

Fonte: http://www2.culture.gouv.fr/public/mistral/caran_fr?ACTION=CHERCHER&FIELD_1=REF&VALUE_1=ARCG0005

Figura 2:

Parede em que estava exposto o quadro *La Paradis des oies* no Salon des artistes français de 1864. **Album de photographies des oeuvres achetées par l'Etat intitulé : "Salon de 1864. Palais des Champs-Élysées. Tableaux commandés ou acquis par le Service des Beaux-Arts."**

Fonte: http://www2.culture.gouv.fr/public/mistral/caran_fr?ACTION=CHERCHER&FIELD_1=REF&VALUE_1=ARCG0005

¹⁸ CASTAGNARY, Jules. Courrier Artistique. **Nouvelle Revue de Paris**, 1e année, tome premier, 15 fév. 1864, p. 601-602, tradução nossa. Disponível em <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k424354j/f601>. Acesso em: 15 mar. 2021.

¹⁹ VENTURI, Lionello. **História da crítica de arte**. Lisboa: Edições 70, 2007, p. 238.

Hector Hanoteau realizou sua formação em Paris com Jean Gigoux (1806-1894) na década de 1840. Atuante em um momento em que a pintura de influxos românticos ganhava espaço no cenário artístico oficial, o atelier de Gigoux era ponto de encontro de diversos artistas e escritores, dentre os quais destacamos Gustave Courbet, Théophile Gautier, Honoré de Balzac, Charles Baudelaire, Eugène Delacroix, Honoré Daumier, Jean-Baptiste Camille Corot, Henri-Joseph Harpignies, Charles-Antoine Daubigny, e Théodore Rousseau.

Hanoteau buscou também formação acadêmica sendo admitido na *École des Beaux-Arts* em 1849. Submeteu-se a diversos concursos, dentre eles o *Prêmio de Roma de Paisagem Histórica* em 1849 e 1853, sendo aprovado em várias etapas, sem, porém, lograr êxito na última e definitiva, em nenhuma dessas ocasiões. Sua opção por se dedicar à paisagem teria sido motivada, em grande medida, pelo convívio com os paisagistas da Escola de Barbizon, com os quais passou uma temporada em 1847.²⁰

Henri-Joseph Harpignies estudou com Jean-Alexis Achard (1807-1884) nos anos 1840 e começou a expor nos Salões em 1853, obtendo sua primeira distinção em 1866, quando a pintura *Le soir; souvenir de la campagne de Rome* foi adquirida pelo Estado francês para integrar o acervo do Musée National du Luxembourg²¹. Na década de 1880, quando Caron esteve na França, Harpignies tinha um atelier em Paris e também passava temporadas no campo, tendo a Nièvre de Hanoteau como um de seus lugares de estadia.

A pintura de Harpignies traz, frequentemente, matizes semelhantes aos de Camille Corot, com quem ele teria convivido entre os anos 1850 e 1851. A proximidade da abordagem pictórica entre os dois artistas é facilmente verificável comparando-se as imagens de suas obras [Figuras 3, 4, 5 e 6], sendo também revelada pelas palavras de Harpignies em seu diário íntimo, em passagem na qual fala de seu esforço em apropriar-se da maneira de Corot:

Pessoalmente, só me livreí da obsessão pelos verdes quando os substituí por cinzas ou azuis cuja gama é infinita. Isso me permitiu, mais tarde, encontrar verdes quentes que atendem a todas as necessidades. Corot foi, por excelência, quem triunfou sobre os verdes e, principalmente, sobre o espinafre. Eu tentei me impregnar de sua maneira.²²

²⁰ HECTOR HANOTEAU (1823-1890). Un paysagiste ami de Courbet. 14 décembre 2013 – 21 avril 2014. *Offre pédagogique à destination des publics scolaires*. Musée Courbet, 2013, p. 7. Disponível em: http://www2.doubs.fr/courbet/fichiers/Hector_Hanoteau_offre_pedagogique.pdf. Acesso: 15 mar. 2021.

²¹ Durante o século XIX esse museu era dedicado à conservação das obras dos artistas franceses vivos. Era lugar de consagração desses artistas, tendo também o papel de difusão oficial da arte. Ver mais em: <https://museeduluxembourg.fr/fr/lhistoire-du-musee-du-luxembourg>. Acesso em: 15 mar. 2021.

²² PAUCHET-WARLOP, Laurence. Henri-Joseph Harpignies (1819-1916). Dessins et aquarelles conservés au Musée des Beaux-Arts de Lille. *Revue du Nord*, tome 74, n. 297-298, juil./déc. 1992, p. 668, tradução nossa. Disponível em: https://www.persee.fr/doc/nord_0035-2624_1992_num_74_297_4768.



Figura 3:
Henri-Joseph Harpignies, **Luz noturna em um lago arborizado com gado**, 1882.
Aquarela com guache e carvão sobre papel, 36,8 x 53,2 cm.
National Gallery of Art, Washington DC.



Figura 4:
Camille Corot, **Paysage, soleil couchant**, c. 1865-70.
Óleo sobre tela, 51 x 73 cm.
Musée de Grenoble.



Figura 5:
Henri-Joseph Harpignies, **Paisagem com lago**, 1899. Óleo sobre tela.
Musée Malraux, Le Havre.



Figura 6:
Camille Corot. **Sopro de vento**, c. 1865-70. Óleo sobre tela, 47,4 x 58,9 cm.
Musée des Beaux-Arts, Reims.

Harpignies e Hanoteau são constantemente aproximados entre si e em relação a Camille Corot por críticos que lhe eram contemporâneos e atuavam na imprensa francesa. Através de suas apreciações se evidenciam os aspectos mediante os quais as pinturas de paisagem desses três artistas são associadas à ideia de modernidade.

Hanoteau e Harpignies na crítica ao Salão de Paris

Consultando o banco de dados da Biblioteca Nacional da França, a *Gallica*, onde estão depositados muitos documentos digitalizados da imprensa desse país, utilizamos as palavras-chave “Hector Hanoteau” e “Henri Harpignies”. Selecionamos dentre os arquivos encontrados, aqueles que se referiam a críticas ao Salão de Paris. Em meio às muitas publicações compreendidas entre os anos 1860 e 1880, selecionamos três²³ para comentar, tendo por critério a relevância do crítico que assina o texto.

Discorrendo sobre o Salão de 1866 na *Gazette des Beaux-Arts*, Charles Blanc principia seu texto explicitando sua adesão à arte universal em contraposição ao característico e nacional. Segundo ele:

todas as vezes em que aquilo que é relativo domina numa arte, isto é, o nativo, a fisionomia nacional, fortemente marcada pelas insígnias do tempo e do lugar, essa arte é interessante, mas permanece inferior. A arte só é grande e soberana quando se aproxima do incondicional, do absoluto, quando traz as marcas típicas, admiráveis por todos os povos e por todos os séculos. Isso é o que torna a grandeza sempre crescente dos Fídias e dos Raphaéis.²⁴

Embora se coloque contrário à máxima “artistas, sejam do vosso tempo”²⁵, preferindo aconselhá-los a serem de todos os tempos, Charles Blanc²⁶ louva a habilidade de alguns paisagistas em transformar um lugar familiar e muito visto em algo digno de contemplação, citando como modelares as obras de Daubigny e Hanoteau:

Que dose de talento não é necessária em Daubigny, por exemplo, para nos manter por tanto tempo em contemplação diante dessas *margens do Oise!*²⁷ Quem diria que este rio familiar, estes simples aglomerados de árvores, esta natureza imóvel e sem nome forneceriam material para uma paisagem de tão cativante e penetrante beleza!

²³ O texto crítico de Castagnary sobre o Salão de 1864 para a *Nouvelle Revue de Paris* também foi encontrado por meio dessa busca, porém, como já o abordamos anteriormente, trataremos de outros textos nessa seção, retomando a crítica de Castagnary mais adiante.

²⁴ BLANC, Charles. Salon de 1866. *Gazette des Beaux-Arts*: courrier européen de l'art et de la curiosité, tome XXI, 1 juil. 1866, p. 29, tradução nossa. Disponível em <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k203085v/f31>. Acesso em: 15 mar. 2021.

²⁵ *Ibidem*, p. 30.

²⁶ *Ibidem*, p. 50-51.

²⁷ Embora venhamos mantendo os nomes das obras na língua original, optamos por traduzir *Bords de l'Oise* para não comprometer a alusão ao lugar feita pelo autor.

[...]

Enquanto Daubigny, embora um dos mais hábeis no manejo do pincel, subordina sempre a execução ao sentimento, outros, como Sr. Hanoteau, colocam a excelência do toque e a verdade positiva acima de tudo. Talvez não haja nada mais robusto, mais sólido do que *Soir à la Ferme*. Esta é uma daquelas pinturas que se dirige não ao sentimento, mas à sensação. O pintor não se comoveu com o espetáculo que queria traduzir, mas foi impactado: da mesma forma vocês se impactam com ele, e não se comovem.

Do mesmo modo que Venturi²⁸, Claire Barbillon²⁹ destaca a tendência enciclopedista de Blanc, cujo desejo de nada perder da produção artística de seu tempo motivaria uma insaciável produção escrita, mesmo em seus momentos de maior ocupação. O caráter universal se expressaria também no pendor a exaustividade de algumas de suas produções. Na crítica citada mesmo o elogio à singularidade extrapola para o absoluto: “o verdadeiro paisagista, preocupado e rico, carrega consigo toda a natureza. A imagem do sítio mais humilde é subitamente transfigurada, idealizada, assim que ela passa a se pintar no fundo deste quarto escuro, que é a sua alma”.³⁰

Na crítica de Duret sobre o Salão de 1870 para *L'Électeur Libre*, que já mencionamos, o crítico aborda Harpignies:

Harpignies pinta suas paisagens de uma maneira sóbria e vigorosa, mas, faz algum tempo, com uma gama de tons monótona e uniforme, que os priva muito frequentemente de charme e variedade. No entanto, quando nos comprometemos a considerar com cuidado, encontramos neles as verdadeiras e sérias qualidades de originalidade, da verdade, da impressão sentida em relação à natureza e fixada em seguida na tela. Todavia, o triunfo de Harpignies não é na pintura a óleo: é na aquarela. Harpignies - o que ocorre contrariamente para a maioria dos pintores - torna-se luminoso e toma um brilho que não tinha antes. Uma aquarela de sucesso dele, como aquela que porta o número 3566, é uma obra, no seu gênero, fora de linha; pois a todas as qualidades próprias à aquarela ele acrescenta um vigor e potência que não estamos acostumados a encontrar senão na pintura a óleo.³¹

Finalmente, o último texto selecionado foi escrito por Louis Gonse para a *Gazette de Beaux-Arts*, em 1874. Gonse trata da paisagem no terceiro artigo dedicado ao Salão de 1874, que integra o volume de agosto do periódico. Inicia dizendo que há apenas 40 anos que a paisagem existe como gênero distinto, ou seja, como pintura retratista da natureza, pois:

²⁸ VENTURI, op. cit., p. 206-207.

²⁹ Mestre de conferências na Universidade Paris Ouest Nanterre La Défense, Claire Barbillon é autora do verbete sobre Charles Blanc do *Dictionnaire Critique des Historiens de l'Art* do Institut National d'Histoire de l'Art, disponível no site: <https://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/blanc-charles.html> Acesso em : 15 mar. 2021.

³⁰ BLANC, op. cit., 1866, p. 46, tradução nossa.

³¹ DURET, op. cit., p. 11-12, tradução nossa.

Apesar do justo reconhecimento do talento de alguns holandeses, como Ruisdaël ou Hobbema, é apenas com Constable e Fielding, na Inglaterra, com Corot, Paul Huet e Théodore Rousseau, na França, que finalmente entendemos o papel e a importância da árvore na natureza, para que tenhamos a sensação de verde e o sentimento de sua poesia.³²

Como herdeiros dos paisagistas tidos por ele como pioneiros, Conse aponta Corot e, em segundo lugar, Daubigny e Français. Em seguida viria Harpignies, como parte da “legião” de paisagistas que avançaria no âmbito da escola contemporânea como “um rio majestoso”³³. Desse modo o crítico localiza Harpignies em uma espécie de linhagem artística, ao mesmo tempo em que atribui a autonomia da paisagem a um momento recente identificando-a com um modelo de representação realista, mediante o termo “pintura retratista”. Tal nomeação, cremos, pode ser alusiva à classificação da pintura de paisagem empregada por Pierre-Henri de Valenciennes em seu tratado sobre pintura de paisagem³⁴, de 1799. Nessa reflexão, Valenciennes nomina três tipos de paisagem: paisagem retrato, paisagem pastoral e paisagem histórica, sendo que a primeira é identificada com a paisagem holandesa do século XVII, e corresponderia a uma forma de olhar a paisagem em que se preconiza representá-la como ela de fato é, em contraposição às duas outras modalidades associadas a uma representação idealizada da natureza.

Retornando ao elo entre paisagem e modernidade através das críticas a Hanoteau e Harpignies observamos a presença das noções de originalidade do artista e fidelidade à natureza em quase todos os textos abordados – com exceção do assinado por Charles Blanc.

Castagnary aponta para esses aspectos sinalizando a atitude de abertura de Hanoteau à natureza que teria lhe “sussurrado” a maneira de ser pintada. Ao mesmo tempo, a singularidade do artista é impressa em sua criação, tendo em vista sua execução original, que Castagnary qualifica como “ampla e segura” e com marcas de ousadia. Duret, falando de Harpignies, diz encontrar em suas pinturas as “verdadeiras e sérias qualidades”, sendo essas, naturalmente, a originalidade do artista e uma abordagem da natureza em que ela é tanto “sentida” como figurada com “verdade”. E, finalmente, para Louis Conse, que referencia Harpignies, somente o modelo de representação realista poderia ser tido como uma pintura de paisagem autêntica, autônoma como gênero. Concluímos, assim, por meio dos textos elencados, que a associação da noção de originalidade do artista e fidelidade à natureza na pintura de paisagem se relaciona com a compreensão do realismo na pintura como uma expressão de modernidade.

³² GONSE, Louis. Salon de 1874 (30. Article). *Gazette des Beaux Arts*: courrier européen de l'art et de la curiosité, tome dixième, 1 août 1874, p. 147, tradução nossa. Disponível em <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k203099q/f161>. Acesso: 15 março 2021.

³³ Ibidem, p. 148, tradução nossa.

³⁴ O tratado traz como título, *Éléments de perspective pratique, à l'usage des artistes, suivis de réflexions et conseils à un élève sur la peinture, et particulièrement sur le genre du paysage*. Está disponível em <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5774181n>.

O realismo como modernidade

Assim como na França das décadas de 1860 e 1870, as noções que associavam o realismo com a modernidade passaram a povoar as críticas de arte nos jornais fluminenses nas décadas de 1870 e 1880.

Em trabalho sobre as concepções de modernidade nas críticas de jornal entre 1860 e 1889, Alberto Chillón³⁵ aborda a relação com o realismo. Em meio aos críticos que menciona, destaca-se Ramalho Ortigão.

Em seu artigo para a *Gazeta de Notícias*, Ortigão opõe a pintura acadêmica à moderna, sendo que a fonte desta seria:

a natureza, interpretada através do temperamento do artista, como souberam fazer Courbet e Corot. Courbet era como Corot, um individualista. Como Corot elle desaprendeu todos os preceitos do convencionalismo methaphisico, todas as regras consagradas pela rotina clássica e pela tradição academica, e à semelhança de Corot e de Delacroix, sem outra alguma espécie de respeito à verdade. Courbet collocou-se em frente da natureza e consultou-a por sua própria conta.³⁶

Se a arte moderna é a arte própria ao seu tempo, fazia-se necessário observar as coisas de seu próprio tempo, elegendo temas para a arte que correspondessem à época contemporânea ao artista. Semelhantemente, corresponder a sua época significava também despojar-se das concepções artísticas de outras épocas, ou seja, desembaraçar-se da tradição, encontrando um modo original de pintar. Porém, se o artista moderno não se apoiasse nos modelos da tradição, de que parâmetros se utilizaria? “Da natureza”, diz Ortigão em 1878 reverberando os críticos franceses. Tempos depois, essa asserção encontraria eco em críticos brasileiros como Agostini e Gonzaga Duque que elogiariam Georg Grimm na década de 1880 por supostamente eleger a natureza como único modelo de seus quadros.

A paisagem se apresentaria, assim, como um gênero privilegiado para a pintura moderna, realizada por “individualistas”, os artistas independentes, que não subscreveriam convenções, tradições e normas. Atentariam, outrossim, tão somente à natureza, cuidadosos do que ela teria para ensiná-los, obsequiosos em senti-la e traduzir a comoção causada através de seu temperamento, desenvolvendo um estilo próprio e criando, dessa forma, obras originais, pertencentes a seu próprio tempo. O realismo, escreve Ortigão, “pondo o artista em comunicação directa e immediata com a natureza, libertando-o

³⁵ CHILLÓN, Alberto M. Modernidade e modernismo: crítica de arte no Brasil imperial (1860-1889). *Anais da Biblioteca Nacional*, v. I, p. 339-347, 2016.

³⁶ ORTIGÃO, Ramalho. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, n. 295, 25 out. 1878, p. 1. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=103730_01&pesq=Ortig%C3%A3o&pasta=ano%20187&pagfis=4740. Acesso: 15 mar. 2021. Acesso: 15 março 2021.

de toda a superstição, de todo o fanatismo, de todo o respeito, de todo o espírito de escola e de seita, colloca-o evidentemente por esse facto no único caminho da arte”³⁷.

Chillón³⁸ adverte, porém, que “da mesma forma como acontece com a modernidade, o realismo tem múltiplos reflexos, múltiplos usos e acepções segundo os críticos e seus interesses”. Artistas como Corot, Hanoteau, Harpignies e os da escola de Barbizon eram classificados ora como realistas, ora como naturalistas, havendo também quem os considerasse românticos.

Gonzaga Duque, escrevendo em 1886 uma apreciação sobre pinturas de paisagem de Treidler³⁹, diz que falta sentimento às paisagens do artista, argumentando que preconizar uma pintura realista, como fazem Ruskin e Courbet, não significa suprimir esse aspecto, que ele considera essencial⁴⁰. Para o crítico, não apenas Courbet, como também Jules Dupré e Corot são todos artistas realistas que pintam com sentimento.

Quando Caron retorna da França, em 1888, e expõe 27 quadros no Salão de Wilde, Gonzaga Duque dedica uma longa crítica à exibição, publicando-a na *Revista Literária Treze de Maio*. Dentre suas muitas considerações e longas descrições, destacamos o elogio a Caron na afirmação de que havia sentimento em suas paisagens, e, suas considerações sobre o que pensava ser importante em pinturas dessa modalidade:

A paisagem é um gênero difícil, mas sujeito ao entendimento de cada qual. Querem muitos que ela seja fidelíssima cópia da natureza, e, enquanto não chega a este resultado, vão menoscabando daqueles que tentam fazê-la perfeita. Grande utopia! Outros, mais cordatos, e por isso, mais inteligentes, exigem apenas que ela nos emocione, com um canto de poema ou uma página de romance. E é com estes que está a verdade. O artista, deve fazer a paisagem conforme a sua emoção. Fá-la por ter sentido e fá-la com a máxima sinceridade. Assim conseguirá transmitir a outrem a emoção recebida.⁴¹

Ao invés de manchas vigorosas feitas com facilidade, fruto de “uma execução habilidosa de uma rapidez de impressão”, o crítico defende uma fatura com o pincel delicado e a sutileza na percepção, que permita “apanhar em flagrante a expressão, o espiritualismo de uma paisagem”. Para Gonzaga Duque são

³⁷ Ibidem.

³⁸ CHILLÓN, op. cit., p. 15.

³⁹ O texto de Gonzaga Duque, que assina com o pseudônimo Alfredo Palheta, nomeia o artista como Tridler ao invés de Treidler. As demais informações do texto, porém, apontam inequivocamente para Benno Treidler (1857-1931), pintor alemão que havia chegado ao Rio de Janeiro no ano anterior e então expunha seus quadros no Salão de Wilde.

⁴⁰ PALHETA, Alfredo. *Bellas Artes*. **A Semana**, Rio de Janeiro, ano 2, n. 65, 27 mar. 1886, p. 4. A citação de Ruskin é a que segue: “Cada herva, cada flor dos campos tem a sua beleza distinta e perfeita, tem a sua forma, a sua expressão”. Gonzaga Duque diz que é “precisamente esta forma, esta expressão, esta beleza distinta e perfeita, que os nossos paysagistas não sabem ver”.

⁴¹ DUQUE, op. cit., 1888, p. 195-196.

Corot, Theodore Rousseau e Jules Dupré as referências da paisagem moderna, os “mestres imbuídos no romantismo”, como ele mesmo define.

Ao aprovar as pinturas de Caron atribuindo a elas qualidades que o crítico identificava nos artistas modelos da paisagem moderna, Gonzaga Duque filia o artista brasileiro a essa noção de modernidade. Ao retornar de sua estadia junto a mestres reconhecidos da paisagem moderna francesa, Caron recebia do principal crítico brasileiro de sua época o epíteto de “prenúncio de individualidade”.

Percebemos, assim, na análise dos textos críticos de brasileiros e franceses tanto a construção de uma noção de modernidade aliada ao realismo, quanto a valorização de uma concepção de pintura de paisagem que se relaciona com a primeira. As asserções, elogios e reprovações dos críticos brasileiros edificam uma noção de paisagem que artistas como Caron, Bernardelli e Grimm tanto absorvem quanto contribuem para construir. Uma modernidade em cores e luzes da natureza fluminense, que ambicionava chamar-se brasileira.

Agradecimentos

O trabalho em questão é parte da pesquisa de tese desenvolvida pela autora, de título provisório *Camadas do olhar e modos de ver: A pintura de paisagem de Hipólito Caron*, sob orientação do Prof. Dr. Paulo Cesar Ribeiro Gomes e com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de nível Superior – CAPES, código de financiamento 001.