



A
paleta
do
Grupo Grimm

Bianca da Silva Avila

Brasil. Graduada em Licenciatura em Educação Artística pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, tem experiência no magistério lecionando a disciplina de Artes com ênfase em história da arte. Mestre em Artes Visuais pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, na de linha de Pesquisa História e Crítica da Arte, pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. O presente artigo é uma seção de sua dissertação de mestrado, Reflexões sobre pintura de paisagem e individualidade: o Grupo Grimm, orientado pelo professor doutor Carlos Terra e defendida no PPGAV-EBA-UFRJ, em 18 de dezembro de 2017.

bianca.artesvisuais@gmail.com

Resumo

O artigo em questão tem como objetivo abordar algumas evidências encontradas nos arquivos do Museu Dom João VI, no Rio de Janeiro, acerca de uma fatura de compra pertencente à Academia Imperial das Belas Artes datada de 1883, com pedido de tubos de tinta incomum, como sendo de autoria de Georg Grimm. No qual é estabelecido para essa hipótese a comparação das paletas dos professores da Cadeira de Desenho e Pintura de Paisagem, Flores e Animais – Vítor Meireles de Lima e João Zeferino da Costa – além, das possíveis relações com os métodos de pintura empregados por Jean-Baptiste Camille Corot. Culminando estas evidências com as demais contidas no artigo no que acredito ser a paleta do Grupo Grimm.

Palavras-chave

Georg Grimm. Grupo Grimm. Paleta. Pigmentos. Corot

Abstract

This article aims to address some evidence found in the archives of the Dom João VI Museum, in Rio de Janeiro, about a purchase invoice belonging to the Imperial Academy of Fine Arts dating from 1883, with an order for unusual paint tubes, such as being by Georg Grimm. In which is established for this hypothesis the comparison of the palettes of the teachers of the Chair of Drawing and Painting of Landscape, Flowers and Animals - Vitor Meireles de Lima and João Zeferino da Costa - besides the possible relations with the painting methods employed by Jean-Baptiste Camille Corot. Culminating this evidence with others contained in the article in what I believe to be the Grimm Group palette.

Keywords

Georg Grimm. Grimm Group. Palette. Pigments. Corot

A fatura de compra

Encontra-se nos arquivos do Museu Dom João VI, uma fatura de compra com pedido de tubos de tinta (Imagem 1) e datada de 18 de junho de 1883¹. No qual estão discriminadas, no documento² e na tabela a seguir, as seguintes tintas:

3645

MATERIAES e APETRECHOS para
DOURADOR e PINTOR.

OFFICINA L. De Wilde
RUA 7 de Setembro 102
Rio de Janeiro 18 de Junho de 1883

Imperial Academia das Bellas-Artes
por fornecimento como segue:

1883	Junho	18	36	Cubos de Branco	a 200	848 000
"	"	"	36	" Ocre jaune	200	78 200
"	"	"	40	" " iguais a 40 - azul	500	64 000
"	"	"	5	" " " 18 - "	500	38 000
"	"	"	14	" Vermillion francez	700	128 600
"	"	"	19	" Laque noifne	1000	198 000
"	"	"	24	" Rouge de Venise	200	48 800
"	Falt	"	12	" Bleu de Cobalt	600	78 200
"	"	"	31	" " Coucheur No 1	400	188 400
"	"	"	4	" " iguais a 16 - sup.	1.500	68 000
"	"	"	20	" Mrouie	300	68 000
"	"	"	42	" Noir d'ivoire	300	188 600
"	"	"	38	folhas papel p. pintar a des (G. azul)	800	308 400
						2118 200
						Disc. 10%
						218 120
						total 1908080

L. De Wilde
Impeto esta carta em cento e noventa mil e oitenta reis.
J. Maximiano da Silva - Secretario

Fig. 1 - Fatura de compra de tintas e papel para a AIBA na Oficina de L. De Wilde (1883)

Academia Imperial das Belas Arte em 1883 Fatura especificada de material de pintura	
Tinta	Quantidade
Branco	280 tubos
Ocre jaune	36 tubos
Ocre jaune	10 tubos (maiores, iguais a 40 supra)
Ocre jaune	06 tubos (maiores, iguais a 18 supra)
Vermillion francês	14 tubos
Laque surfine	19 tubos
Rouge de Venise	24 tubos
Bleu de cobalto	12 tubos
Bleu de ultramar nº 1	31 tubos
Bleu de ultramar nº 1	04 tubos (maiores, iguais a 16 supra)
Momie	20 tubos
Noir d'ivoire	42 tubos

Fig. 2 - Academia Imperial das Belas Arte em 1883.
Fatura especificada de material de pintura.

Pela data do documento, e pelos tipos de pigmentos, acredito que haja uma grande possibilidade deste pedido ter sido feito por Johann Georg Grimm (1846-1887). Em primeiro lugar, a data da fatura corresponde ao período que lecionava na Academia e com sua renovação de contrato. Em segundo lugar, sobre os pigmentos, observar-se que não há presença de pigmentos verdes nesse pedido, na verdade existe uma grande quantidade de ocres e azuis, somado à **laque surfine**³, que é um composto vegetal ou, melhor dizendo, uma laca vegetal de tom amarelo; no que é muito importante considerar, que a ausência de verdes prontos, faz toda a diferença para que se compreendam os motivos que levam a crer que esse pedido seja de Grimm.

Uma vez que na comparação dos pedidos dos professores Vítor Meireles em 1885, para aula de pintura Histórica e outros objetos, e Zeferino da Costa em 1888, para aula de Desenho e Pintura de Paisagem, Flores e Animais, percebe-se claramente a diferença entre eles, como demonstrado, por exemplo, no documento⁴ e na tabela a

seguir, na qual está discriminada a relação das tintas consideradas por Vítor Meireles de suma importância para suas aulas (Fig. 3).

Relação dos tintos indispensaveis para a aula de Pintura historica e outros objectos declarados - Calculado para 12 alumnos durante 6 meses

5589

Blanc d'argent	144	40
Jaune de Naples	144	40
" Cochenille	144	40
Ocre jaune	120	30
" de Rou	72	20
Terre de Sienne naturelle	72	20
" " brulée	100	25
Ocre d'Espagne	100	25
Bitume	100	25
Noir d'ivoire	100	25
Vert de Rome	36	10
" Anglais no-2	72	20
" " no-3	72	20
Outremer no-2	100	25
Bleu de Prusse	72	20
Permangan de Chaux	72	20
" Anglais	72	20
Jaune de Chrome clair	36	10
" " foncé	36	10
Laque de Gouache française	144	40
" Cochenille	72	20
Terre d'Italie brulée	72	20
Terre de Venise	72	20
Ocre d'Andaluz	72	20
Terre d'ombre naturelle	72	20
" " brulée	72	20
<hr/>		
Cartões para pintura de no-20	100	
" " " de no-15	50	60
" " " de no-12	50	50
<hr/>		
Óleo de linhaca - vidros	24	
Essencia de thiorbentina	36	
Liccativo d'Alcoho	36	
<hr/>		
Rio de Janeiro - 6 de abril de 1885.		4
Vítor Meireles de Lima		74

ESCOLA NACIONAL DE BELAS ARTES
DA UNIVERSIDADE DO BRASIL
1957
ARQUIVO

Fig. 3 – Relação de compra de tintas e material para a Aula de Pintura Histórica (1885)

Academia das Belas Artes Minuta – Vítor Meireles de Lima em 6 de abril 1885 Tintas indispensáveis para a aula de Pintura Histórica Calculado para 12 alunos durante 6 meses		
Tinta	Pedido	Aprovado
Blanc d'argent	144	40
Jaune de Naples	144	40
Jaune brillant	144	40
Ocre jaune	120	30
Ocre de ru [francês antigo para Ocre de ruisseau]	72	20
Terre de Sienne naturelle	72	20
Terre de Sienne brulée	100	25
Brun d'Irlande	100	25
Bitume	100	25
Noir d'ivoire	100	25
Vert Veronese	36	10
Vert Anglais nº 2	72	20
Vert Anglais nº 3	72	20
Outremer nº 2	100	25
Bleu de Prusse	72	20
Vermillion de Chine	72	20
Vermillion Anglais	72	20
Jaune de chrome clair	36	10
Jaune de chrome foncée	36	10
Laque de Garance foncée	144	40
Laque Carminée	72	20
Terre d'Italie brulée	72	20
Terre de Venise	72	20
Brun Vandyck	72	20
Terre d'ombre naturelle	72	20
Terre d'ombre brulée	72	20
TOTAL	2.240	605

Fig. 4 - Academia das Belas Artes. Minuta – Vítor Meireles de Lima em 6 de abril 1885 |
Tintas indispensáveis para a aula de Pintura Histórica |
Calculado para 12 alunos durante 6 meses

Da mesma forma que na lista de materiais⁵ de João Zeferino da Costa, datado e assinado a 25 de abril/05 de maio de 1888, referindo-se especificamente a aula de Paisagem (figuras 5 e 6).

Academia das Belas Artes, 25 de Abril de 1888.
João Zeferino da Costa

Do material constante na relação supra, fica em poder do professor da aula de Paisagem, o seguinte:

50	folhas de papel Whatman
100	" " " " Ingres branco
100	" " " " meios tintas
100	tubos de bronce e prata
50	" am. azules
20	" " indianas
20	cad. claro
60	Cera amarela
40	" " "
20	Vermelhão
40	L. Gouache escura
40	" " fina
40	Vermelho venoso
40	azul cobalto
40	" ultramar n.º 1
20	verde venoso
40	" nig. n.º 3
40	Terra verde
20	" Sien. nat.
40	" " calcinada
20	" Sombra nat.
20	" " Titulin
40	" Cassel
40	vidros de vidro
40	" " de toberantina

Academia das Belas Artes, 5 de Maio de 1888
João Zeferino da Costa

Fig. 5 - Relação de compra de tintas e material para a Aula de Paisagem (1888)

Academia das Belas Artes, 5 de Maio de 1888.
João Zeferino da Costa

Para a aula de Desenho e Pintura de paisagem, flores e animais

Para a aula de Desenho

50	folhas de Whatman (formato Ingres)	compr.
100	" Ingres branco	" "
100	" " meios tintas	" "

Tintas a óleo em tubos

100	Prata de prata	compr.
40	Amarelo de Nápoles	" "
20	" indiano	" "
20	Cadmium claro	" "
60	Cera amarela	" "
40	" de ruib.	" "
40	Vermelhão	" "
40	Terra de carvão escura	" "
40	" " fina	" "
40	Terra de Veneta	" "
40	Azul cobalto	" "
40	" ultramar n.º 1	" "
40	Verde venoso	" "
40	" ind. n.º 3	" "
40	Terra verde	" "
40	" de Sienne natural	" "
40	" " calcinada	" "
40	" sombra natural	" "
40	" Titulin	" "
40	" Cassel	" "
40	vidros de vidro de 500	" "
40	" " de toberantina de 200	" "

Uma peça de tela de 20 metros quadrados

Resumo: 250 folhas de papel, 600 tubos de tintas, 40 vidros de vidro, 40 vidros de toberantina e 20 metros de tela preparada a óleo.

Academia

Fig. 6 - Relação de compra de tintas e material para a Aula de Paisagem em 1888

Academia das Belas Artes João Zeferino da Costa em 25 de abril/05 de maio de 1888 Para a aula de Desenho e Pintura de Paisagem, Flores e Animais		
Tintas	Pedidos	Recebidos
Branco de prata	100	100
Amarelo de Nápoles	60	60
Amarelo indiano	20	20
Cadmium claro	20	20
Ocre amarelo	60	60
Ocre de ru [francês antigo para Ocre de ruisseau]	40	40
Vermelhão	40	20
Laca de garance escura	40	40
Laca fina	40	40
Vermelho de Veneza	40	40
Azul cobalto	40	40
Azul ultramar nº 1	40	40
Verde Veronese	40	20
Verde inglês nº 3	40	40
Terra de Siena natural	40	20
Terra de Siena calcinada	40	40
Terra de sombra natural	40	20
Terra de Itália	40	20
Terra de Cassel	40	40
TOTAL	820	720

Fig. 7 - Academia das Belas Artes. João Zeferino da Costa em 25 de abril/05 de maio de 1888 | Para a aula de Desenho e Pintura de Paisagem, Flores e Animais

A paleta desses artistas, além dos verdes prontos, contém vários tipos de terras que não estão presentes na paleta de 1883; diferenças significativas que apontam na direção de Grimm. Mas, isso não significa necessariamente que era para a aula de Paisagem? De fato, não há nada que especifique nele que era para essa aula. Por isso, em conversa com Cláudio Valério Teixeira (2017)⁶, sobre a possibilidade deste pedido ser a paleta do Grupo Grimm, questionei-o a respeito de que aula da Academia poderia

se destinar àquela fatura de compra, uma vez que sua experiência como artista plástico e restaurador, poderia fornecer um esclarecimento sobre o assunto:

Aquela paleta poderia ser mais usada por um paisagista. Você vê isso pela diferença que fiz com Vítor Meirelles (...). Você veja que ele pede muitos tons escuros, como os tons baixos de terra de sombras, terra de sombra brulée, (...). Então, todos esses tons de castanhos são para a pintura histórica e naturezas-mortas (...).

Mas, e no caso de Zeferino da Costa, que fez o pedido para aula de Paisagem e que incluiu vários tons de terra? Sobre isso, é preciso entender que a aula não era exclusivamente de paisagem, mas também de flores e animais, servindo assim, esses pigmentos terrosos também para esses temas, como a natureza-morta. Além disso, Zeferino da Costa foi um pintor histórico, não sendo reconhecido na pintura brasileira do século XIX como um pintor paisagista, mesmo que por anos tenha lecionado na cadeira de Paisagem, Flores e Animais.

Um dado que vale a pena ser mencionado na fatura de 1883, é a inclusão de *38 folhas de papel para pintura a óleo*, material que não está presente na relação dos professores Vítor Meireles e Zeferino da Costa, este último na verdade, pede **papéis para desenho**. A utilização do papel para pintura a óleo era muito comum nas pinturas ao ar livre, uma vez que era um suporte de fácil manuseio e de ser transportado, muito melhor que a pesada tela, principalmente no que se refere à pintura ao ar livre, como afirma (Teixeira, 2017):

[...] era um suporte muito mais leve e muito mais barato e, em proporções menores também se usava (...). Mas, você não vê isso na obra do Castagneto e também não vê na obra do Parreiras. Essa utilização do papel é vista na obra do Grimm, como também em Corot. A não ser que os alunos de Grimm, durante as aulas, teriam usado o papel e vários deles terem se perdido, pois o suporte do papel se você não usar maruflagem numa tela, quase sempre se perde. E no Brasil como não temos uma grande tradição de conservação pode ser que Castagneto e Parreiras tenham feito e tenha se perdido, é possível.

Este dado contribui para endossar a hipótese levantada no início dessa seção, pois como se sabe, Grimm só pintava com seus discípulos **d'après nature**, e o uso desse material serviria perfeitamente aos seus propósitos. Há, contudo, outra informação

que precisa ser mais bem analisada por estar diretamente relacionada à influência de Jean-Baptiste Camille Corot (1796-1875) em Grimm.

Relações com Corot

Em 2009 Sarah Herring, descreveu os aspectos técnicos mais relevantes na obra do artista. Entre eles, os numerosos cadernos de estudo desenhados e pintados ao ar livre, a preferência que dava por misturar seus próprios verdes, a maneira pela qual iniciava uma pintura de paisagem, além de outros aspectos. Tomando como fonte um depoimento de Alfred Robaut (1830-1909), amigo do artista e profundo estudioso de sua obra, a pesquisadora destaca o seguinte:

Robaut notes that almost all of Corot's early Italian views were painted on paper and were subsequently mounted: "Almost all his studies of Italy are painted on paper... they were badly stuck onto poor quality canvases fitted with poor stretchers (...)"⁷

Essa seria a primeira semelhança que poderíamos estabelecer entre Corot e Grimm, como já vimos em citação anterior que sobre isso fez de Carlos Roberto Maciel Levy⁸, sua pintura tinha sido executada, entre outras técnicas, em óleo sobre papel, informação confirmada inclusive por Teixeira em entrevista acima.

Passando para a questão das tintas, a autora afirma que Corot preferia compor seus verdes, em vez de usar verdes prontos, e para isso baseia-se na recente literatura técnica que assegura que o artista usava misturas de azul e amarelo; além, de novamente tomar por fonte Robaut:

Corot preferred to mix his greens, rather than use ready-made ones, and in much of the recent technical literature on Corot it has been asserted that he preferred to use a mixture of blue and yellow. Robaut is again the source for this theory: "When he saw the master on the 22 of September 73 he observed once again that he didn't use a single green or viridian; and when I asked him the reason he told me that these ready-made greens irritated him, that they are harsh, that he preferred making them in his own manner, sienna earth and burnt sienna with cobalt or yellow ochre with Prussian blue or mineral blue, yellow cadmium with ochre lake and all the tones in-between without thinking about it or formula decided upon in advance."⁹

Deve ter sido durante as viagens que Grimm realizou pelos países europeus, a partir de 1872, entre eles a Itália, que possivelmente deve ter entrando em contato com a obra de Corot, tendo com ela se identificado e adotado alguns dos procedimentos do artista francês como a mistura de verdes. O que deve ter ocorrido, provavelmente, só de analisar as obras, visto que um bom pintor é capaz de identificar os pigmentos numa pintura só de observar (Teixeira, 2017).

Com relação à ausência de verdes no pedido de 1883, nota-se o uso de uma tinta designada **momie** (“múmia”), que nada mais é que o betume da Judéia (Teixeira, 2017), que tanto quanto pude apurar corresponde ao termo alemão *Beinschwarz* sobre o qual Parreiras comenta, em sua autobiografia, ter sido por vezes muito utilizado por seu mestre, provocando o escurecimento de algumas de suas paisagens. Isso de fato pode ser constatado no primeiro plano de ambas as telas **Vista da cidade do Rio de Janeiro...** (1883 e 1884, fig. 8 e 9). O betume era um recurso com frequência empregado na aplicação de velaturas, mas não no caso de Grimm e outros paisagistas europeus do período, que o usaram para escurecer (rebaixar) os tons (Teixeira, 2017 e Levy, idem).



Fig. 8 - Johann Georg Grimm, Vista da cidade do Rio de Janeiro tomada da rua do Senador Cassiano em Santa Teresa, 1883



Fig. 9 - Johann Georg Grimm, Vista da cidade do Rio de Janeiro tomada da rua do Senador Cassiano em Santa Teresa, 1884

Isso poderia explicar a mencionada ausência de verdes no pedido de 1883, já que estes poderiam ser conseguidos através da combinação de ocre, azuis e amarelos, da mesma forma que fizera Corot. Mas com acréscimo do betume no caso de Grimm, Vazquez e até mesmo em Henri Nicolas Vinet (1817-1876), que nesta questão em particular poderia suspeitar-se que o próprio Corot também fizesse uso do betume, pois que Vinet foi seu amigo e discípulo, e nas obras deste percebe-se o escurecimento dos verdes (Levy, 2017).

Contudo, não significa que essa seja a exata paleta do artista, pois na fase final, principalmente nas pinturas executadas em Teresópolis, encontram-se outros tons de verdes, inclusive aqueles prontos. Seria o caso, então, de uma paleta elaborada para iniciantes na pintura de paisagem: (Teixeira, 2017).

Paleta do Grupo Grimm

Desse modo, podemos acreditar que o pedido de tubos de tinta referente ao ano de 1883 seria o correspondente à paleta do Grupo Grimm, enquanto estes permaneceram

unidos como unidade estética coesa. A fim de demonstrar como teria efetivamente sido a paleta do grupo, Claudio Valério Teixeira a reproduziu em criação material exclusivamente para esse trabalho, baseado no documento de 1883: isso não foi feito nem mesmo no livro sobre o Grupo Grimm (1980), não obstante ele contenha um dossiê técnico realizado pelo próprio Teixeira (A técnica de pintura dos artistas do Grupo Grimm). Assim, na imagem a seguir reproduzida, pode-se observar com fidelidade as características de cores e respectiva distribuição:



Fig. 10 - Cláudio Valério Teixeira. Paleta do Grupo Grimm: cores e composição dos pigmentos, 2017, óleo sobre madeira, 031,2 x 023,0 cm (formato irregular). Propriedade de Bianca Avila, Rio de Janeiro RJ (fotografia por especial cortesia de Jaime Acioli)

1	Branco de chumbo (básico carbonato de chumbo)	6	Azul cobalto (aluminato de cobalto)
2	Laque surfine (lutéoline + alumina= laca vegetal)	7	Azul ultramar nº 1 (antigo lápis-lázuli)
3	Amarelo ocre (ocre de ferro + óxido de ferro)	8	Momie (betume da Judéia)
4	Vermelho de Veneza (óxido de ferro)	9	Preto de marfim (ossos calcinados)
5	Vermelhão francês (sulfeto de mercúrio; cinabre)		

Fig. 11 - Paleta do Grupo Grimm – Cores e composição dos pigmentos

Foi também realizada por Cláudio Valério Teixeira a mescla desses pigmentos, com a finalidade de se obter uma ampla gama de verdes, cuja combinação se deu da seguinte forma:



Fig. 12 - Cláudio Valério Teixeira
A mesma paleta, com adição de cinco mesclas obtendo tonalidades de verde

1	Amarelo ocre + Azul ultramar + Momie	4	Laque surfine + Azul cobalto + Branco de chumbo
2	Laque surfine + Azul cobalto	5	Azul ultramar + Amarelo ocre + Laque surfine + Preto de marfim
3	Azul ultramar + Amarelo ocre + Vermelho de Veneza		

Fig. 13 - Paleta do Grupo Grimm – Combinação das cores na composição dos verdes.

É notável a semelhança dos verdes obtidos com a mescla das cores acima com aqueles que encontramos nas pinturas de Corot, tal qual se pode verificar, por exemplo, na obra **Rochas vermelhas em Cività Castellana**, aproximadamente de 1827 (Fig. 14).



Fig. 14 - Jean-Baptiste-Camille Corot, Rochas vermelhas em Cività Castellana (Itália), circa 1827

Se os exemplos oferecidos entre as possíveis similaridades encontradas nos artistas francês e alemão, na adoção de práticas e técnicas de pintura, do segundo, em relação ao primeiro, ainda não foram suficientes, o texto de Herring novamente nos servirá de base. A autora revela um dos métodos utilizados por Corot na elaboração da pintura, em que o artista preferia iniciar sua pintura pelas árvores e deixar o céu, por último:

Whether painting out of doors or in the studio, he always chose to paint his trees first and the sky last: “a good method to follow: on your white canvas, begin with the strongest tone. Follow in order as far as the lightest tone. It is not logical to begin with the sky”. In this he was going against the great theorist and champion of academic landscape, Valenciennes, who advised always to start with the sky as this was the most important element in the composition. ¹⁰

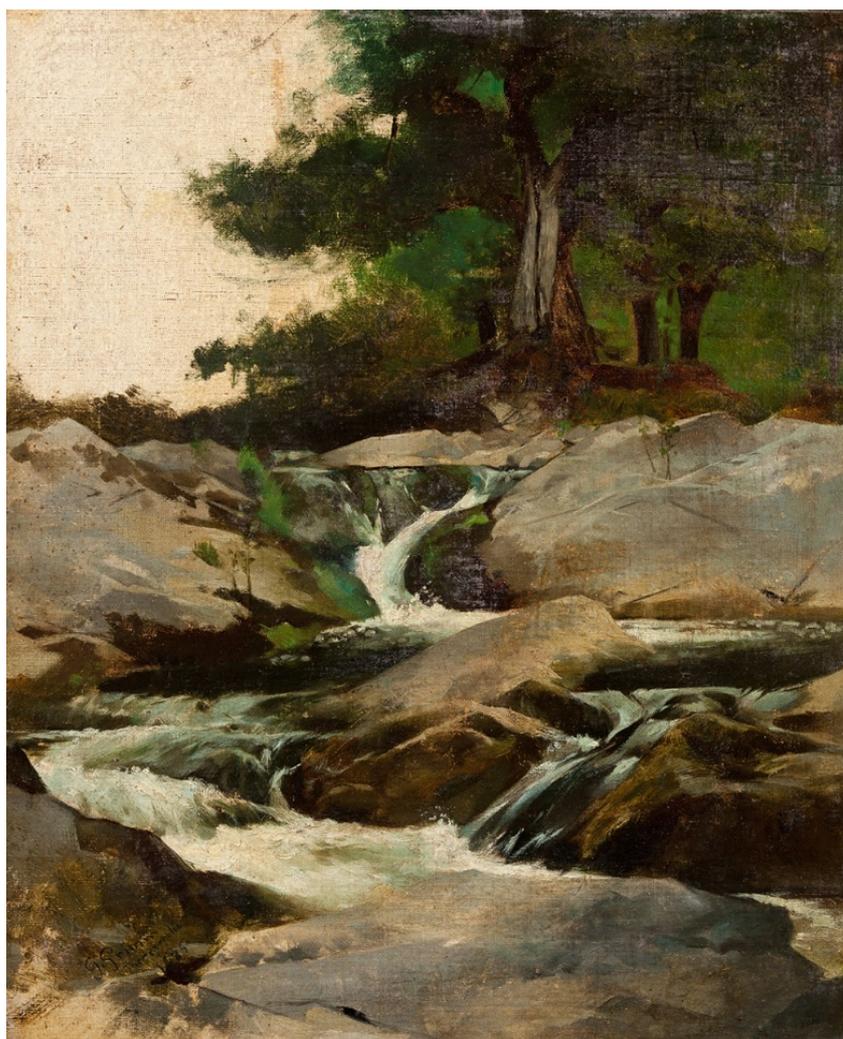


Fig. 15 - Johann Georg Grimm, Cascata em Teresópolis, 1885 (pintura inacabada)

A despeito dessa importante informação e para efeito de comparação, observa-se uma pintura de Grimm realizada em Teresópolis no ano de 1885, no qual o artista deixa o céu para fase final (fig. 15). Da mesma forma que o artista francês, ao iniciar suas pinturas pelos tons mais escuros, seguidos dos médios, finalizando com os mais claros, procedera igualmente Grimm na maneira de executar suas obras. Iniciando pelas grandes massas, as mais escuras, seguidas pelas mais simplificadas e na fase final o céu, em que este e os demais pequenos detalhes da composição, correspondem às tonalidades mais claras da pintura.

Vê-se que Grimm iniciou superficialmente os detalhes, como pode ser notado nas águas da cascata que descem o leito de um rio pedregoso, porém, não deu prosseguimento, estando o céu totalmente por fazer; o que nesse caso é excelente, pois que nos revela seu processo de pintura. Fica assim, mais que demonstrado à influência do grande paisagista francês sobre o artista bávaro, no que ao estudar e depurar a pintura de Corot percebeu como deveria usar esse princípio como método, aplicando em suas obras e ensinado a seus discípulos a procederem de igual maneira; pois que se percebe nitidamente nas obras destes a aplicação dessa regra. Deixando a pintura inacabada, provavelmente para seus alunos, como recordação das aulas e dos bons momentos que passaram juntos, para que estes jamais esquecessem suas lições.

Pelas evidências e hipóteses expostas, acredito que haja elementos suficientes para concluir que o pedido dos citados tubos de tintas, emitido na fatura de 18 de junho de 1883, foi efetivamente de autoria de Johann Georg Grimm – possibilidade que conta com total concordância do especialista maior que consultei (Levy, 2017). Constituindo assim, portanto, a paleta básica do Grupo Grimm, desenvolvida e ampliada posteriormente pelos seus derradeiros membros, sobretudo Parreiras e Castagneto. Dentre muitos outros fatores, mas também por questões deste gênero, é que o citado especialista agora afirma que, embora à época de seu primeiro livro, no início da década de 1980, já indicasse uma enorme relevância na atuação do grupo para a arte brasileira, hoje a considera pelo menos dez vezes mais significativa.

Muitos desses pigmentos são também encontrados nas paletas de Parreiras e Castagneto, tendo Claudio Valério as reconstituído especialmente para as publicações

de Levy que tratam da vida, e obra, dos respectivos artistas, assim evidenciado na tabela comparativa abaixo:

PALETA COMPARATIVA A PARTIR DO GRUPO GRIMM		
Cores e Composição dos Pigmentos		
GRUPO GRIMM entre 1882-1885	PARREIRAS entre 1883-1937	CASTAGNETO entre 1882-1900
Branco de chumbo (básico carbonato de chumbo)	Branco de chumbo (básico carbonato de chumbo)	Branco de chumbo (básico carbonato de chumbo)
Laque surfine (lutéoline + alumina = laca vegetal)		
Amarelo ocre (ocre de ferro + óxido de ferro)	Amarelo ocre (argila + sílica + óxido de ferro)	Amarelo ocre (argila + sílica + óxido de ferro)
Vermelho de Veneza (óxido de ferro)	Vermelho de Veneza (óxido de ferro natural)	
Vermelhão francês (sulfeto de mercúrio = cinábrio)		Vermelhão francês (sulfeto de mercúrio)
Azul cobalto (aluminato de cobalto)	Azul cobalto (óxido de cobalto + aluminato)	Azul cobalto (óxido de cobalto + aluminato)
Azul ultramar nº 1 (antigo lápis-lázuli)	Azul ultramar (sulfur coloidal em silicato fundido)	
Momie (betume da Judéia)		
Preto de marfim (ossos calcinados)	Preto de marfim (carbono)	Preto de marfim (carbono)
	Branco de zinco (óxido de zinco)	Branco de zinco (óxido de zinco)
	Amarelo de cádmio (sulfeto de cádmio)	Amarelo de cádmio (sulfeto de cádmio)
	Verde esmeralda (óxido de cromo hidratado)	Verde esmeralda (óxido de cromo hidratado)
	Terra de Siena queimada (óxido de ferro hidratado + sílica + alumina + bióxido de manganês)	Terra de Siena queimada (óxido de ferro hidratado + sílica + alumina + bióxido de manganês)
	Amarelo de cádmio escuro (sulfeto de cádmio)	Terra verde (silicato de ferro)
	Vermelho de cádmio (sulfeto seleniato de cádmio)	Laca de alizarim (alizarim + hidrato de alumina)

Fig. 15 – Paleta comparativa a partir do Grupo Grimm: cores e composição dos pigmentos

Referências

- DUNKERTON, J.; FOISTER, S. & PENNY, Nicholas. Dürer to Veronese: Sixteenth-Century Painting in The National Gallery, Yale University Press, 1999.
- HERRING, Sarah. Six paintings by Corot: methods, materials and sources. In: National Gallery Technical Bulletin, 30th anniversary volume. London: National Gallery Company, 2009.
- JENNINGS, Arthur Seymour. Paint and colour mixing: a practical handbook. London: E. & F. N. Spon / New York: Spon & Chamberlain, 1906.
- LEVY, Carlos Roberto Maciel. O Grupo Grimm: paisagismo brasileiro no século XIX. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1980.
- _____. Antônio Parreiras 1860-1937: pintor de paisagem, gênero e história. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1981.
- _____. Giovanni Battista Castagneto 1851-1900: o pintor do mar. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1982.
- _____. Documentos da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes 1820-1925. Rio de Janeiro: ArteData, 1999, p.1735, 6 vol. (publicação digital).
- _____. Johann Georg Grimm 1846-1887: vida e obra / Leben und Werke. Livro original inédito, paginação provisória 120 e 375, citação autorizada por cortesia do autor.
- TEIXEIRA, Claudio Valério. A técnica de pintura dos artistas do Grupo Grimm. In: O Grupo Grimm: paisagismo brasileiro no século XIX, 1980.
- _____. Técnica da pintura de Antônio Parreiras. In: Antônio Parreiras 1860-1937: pintor de paisagem, gênero e história, 1981.
- _____. Técnica da pintura de Giovanni Battista Castagneto. In: Giovanni Battista Castagneto 1851-1900: o pintor do mar, 1982.

Notas

¹ Oficina de L. de Wilde: segundo Carlos Roberto Maciel Levy (2017), o belga Laurent De Wilde foi grande amigo e apoiador de Grimm e seus alunos, e em seu estabelecimento Grimm costumava comprar tintas e outros materiais.

² Fatura de compra de tintas e papel para a AIBA na Oficina Laurent de Wilde, datada de 18 de junho de 1883 (documento 3061).

³ A laque surfine também era conhecida como laque de gaude (Reseda Luteola) e, segundo o químico francês Michel Eugène Chevreul (1754-1845), composta por lutéoline; lutéoline + alumina; ou lutéoline + cal + alumina. Cf. THÉODORE, 1866, p. 637.

⁴ Minuta de Vítor Meireles de Lima em 6 de abril 1885, com pedido de relação de tintas indispensáveis para a aula de Pintura Histórica e outros objetos, calculado para 12 alunos durante 6 meses (documento 5587).

⁵ Relação de materiais de João Zeferino da Costa em 25 de abril / 05 de maio de 1888 para a aula de Desenho e Pintura de Paisagem, Flores e Animais (Ibidem, documento 3086).

⁶ Exponente nacional da conservação e restauração de pinturas, além de crítico de arte, gestor de instituições oficiais de cultura e, desde sempre, apaixonado especialista pelo estudo da História da Arte brasileira e universal. Ofereceu-me sua generosa e sólida contribuição ao meu trabalho, ao longo de pelo menos cinco meses, na forma de muitos contatos por telefone e diversas reuniões e entrevistas pessoais, recebendo-me com atenção e carinho em seu ateliê / laboratório, esclarecendo de maneira detalhada a técnica de pintura dos membros do Grupo Grimm e de outros pintores do período.

⁷ HERRING, 2009, p. 88. Em minha tradução livre: “Robaut nota que quase todas as mais antigas vistas italianas de Corot foram pintadas sobre papel e depois montadas: ‘Quase todos seus estudos da Itália eram pintados em papel... eles eram aplicados sobre telas de má qualidade esticadas sobre chassis igualmente pobres.’”

⁸ Ver: AVILA, Bianca da Silva. Reflexões sobre pintura de paisagem e individualidade: o Grupo Grimm, pp.89-91, 2017. Acesso em:

<https://minerva.ufrj.br/F/G97DU6HD2HQPC1KFPTCL8PFMJ4VV1HKKTL8IQF4QKB9LSERQFN-48590?func=short-rank&action=RANK&W01=bianca&W02=da&W03=silva&W04=avila&W05=ADJ>

Carlos Roberto Maciel Levy é o principal especialista no estudo da obra de Johann Georg Grimm e dos demais artistas a ele relacionados, sobretudo Parreiras e Castagneto. A ele recorri e fui recebida, ao longo do período de junho a novembro do ano de 2017. Mantivemos inúmeros e longos encontros presenciais, além de frequentes contatos via telefone, Skype e e-mail, por meio dos quais tive permissão de acesso a importantes bases de dados, referências documentais e bibliográficas, publicações digitais, imagens de obras de arte e, principalmente, a relevante parte do extenso repositório inédito que está contido no livro de sua autoria, ainda não publicado, sobre vida e obra de Grimm.

⁹ HERRING, 2009, p. 90. Em minha tradução livre: “Corot preferia misturar seus verdes, em vez de usar verdes prontos, e na maior parte da recente literatura técnica sobre o artista tem sido assegurado que ele usava uma mistura de azul e amarelo. Robault é de novo a fonte desta teoria: ‘Quando ele viu o mestre no dia 22 de setembro de 1873 observou mais uma vez que ele não usava um único verde ou viridian; e, quando perguntou a ele a razão ouviu a resposta que os verdes prontos o irritavam, que eles eram duros, e que ele preferia fazê-los de sua própria maneira, terra de Siena e Sena queimada com cobalto ou amarelo ocre com azul da Prússia ou azul mineral, amarelo de cádmio com laca ocre, formando todas as tonalidades que queria sem pensar nisso previamente ou seguir qualquer fórmula fixa.’”

¹⁰ HERRING, 2009, p. 87. Em minha tradução livre: “Seja pintando na natureza ou no estúdio, ele sempre escolhia pintar suas árvores primeiro e o céu depois: ‘um bom método para seguir - em sua tela branca, comece com as tonalidades mais fortes. Siga em ordem de distância até a tonalidade mais clara. Não é lógico começar com o céu’. Nisso ele ia contra o grande teórico e campeão da paisagem acadêmica, Valenciennes, que aconselhava sempre começar com o céu porque este seria o mais importante elemento da composição”.