

---

MODERNO **mam** EXTRA

ANO 9 #7 SÃO PAULO MAI/JUN/JUL 2017 DISTRIBUIÇÃO GRATUITA

---

***O IMPRESSIONISMO  
E O BRASIL***



---

Ministério da Cultura e Museu de Arte Moderna de São Paulo apresentam

---

# *O IMPRESSIONISMO E O BRASIL*

---

Curadoria  
**Felipe Chaimovich**

Grande Sala  
16 de maio a 27 de agosto de 2017

A mostra *O impressionismo e o Brasil* retoma a chegada e o desenvolvimento da primeira arte industrial no país. Dentre as cerca de 100 obras reunidas na Grande Sala do MAM, destacam-se os trabalhos do francês Pierre-Auguste Renoir, artista exemplar da vanguarda europeia, e dos pioneiros do estilo no Rio de Janeiro, o alemão Georg Grimm, o italiano Giovanni Battista Castagneto e o brasileiro Antonio Parreiras.

O impressionismo nasceu da pintura de paisagem ao ar livre executada com rapidez e das inovações na produção industrial de tinta a óleo durante o século XIX, e se estendeu a outros gêneros, como o retrato e a natureza-morta.

A curadoria de Felipe Chaimovich apresenta de maneira didática como as condições para o surgimento do movimento artístico na França se repetiram no Brasil. A exposição retoma essa trajetória e resgata objetos que testemunharam o comércio e o uso de materiais industriais de pintura no Rio de Janeiro entre 1844 e a década de 1930, como estojos portáteis, guarda-sóis, mochilas, cavaletes dobráveis e uma inovadora gama de pigmentos.

Com textos do curador e propostas de atividades do setor Educativo do MAM, esta edição do *Moderno MAM Extra* é um convite ao público para conhecer a história da primeira arte industrial no Brasil. Boa leitura.

<b>O impressionismo e o Brasil: O nascimento da arte industrial</b> Felipe Chaimovich	5
<b>Obras selecionadas</b>	15
<b>Linha do tempo</b>	31
<b>A primeira palêta</b> Antonio Parreiras	38
<b>Experiências poéticas</b> Educativo MAM	41
<b>Obras expostas</b>	49



Patrocínio Máster

Patrocínio

Realização



LEVY & SALOMÃO  
ADVOGADOS

mam

MINISTÉRIO DA  
CULTURA





---

# *O IMPRESSIONISMO E O BRASIL:* **O NASCIMENTO DA ARTE INDUSTRIAL**

---

**Felipe Chaimovich**

Os materiais produzidos pela indústria vêm interessando os artistas desde o início da Revolução Industrial. O exemplo inaugural desse interesse foi o impressionismo, que marca o advento de um coletivo de artistas independentes identificados pelo uso intenso e metódico de novos materiais industriais para a pintura. As obras do impressionismo, surgido na França na década de 1870, integram atualmente as coleções dos principais museus que apresentam ao público mundial a história dominante sobre a arte moderna. Os impressionistas usaram as tintas a óleo e os pincéis recém-lançados no mercado para expandir o uso expressivo da cor, da matéria e da luz, deixando uma generosa herança para as gerações seguintes que hoje figuram nos livros de história da arte: Van Gogh, Gauguin, Braque,

Picasso, Duchamp. Como o Brasil passou a integrar essa história?

Os materiais industriais usados largamente pelos impressionistas foram produzidos em resposta ao crescente mercado de pintura amadora ao ar livre. Nos cem anos anteriores ao início do impressionismo surgiu uma modalidade de turismo que incluía a prática do rascunho colorido da paisagem, tendo se expandido pela Europa e pelos Estados Unidos. Essa demanda amadora crescente por materiais como estojos portáteis de pintura, guarda-sóis, mochilas, cavaletes dobráveis e uma inovadora gama de pigmentos levou à oferta crescente de produtos feitos em série por máquinas e operários, utilizando insumos advindos da indústria química e possibilitando um comércio globalizado de materiais de pintura.

Durante esse período, no Rio de Janeiro, houve um salto de um total de oito lojas de tintas em geral em 1844 para cinquenta e duas casas especializadas em materiais para artistas em 1889. O grande crescimento ocorreu na década de 1880, quando a pintura ao ar livre convulsionou o ensino de paisagem na Academia Imperial de Belas Artes, dando origem à primeira escola de arte do Rio de Janeiro, segundo o historiador Gonzaga Duque, que publicou seu livro em 1888. Foi dessa escola da paisagem ao ar livre que surgiu, no Brasil, um impressionismo atento às peculiaridades locais: os lugares acidentados e irregulares como a Enseada de Botafogo, as luzes cambiantes das ondas da Baía de Guanabara, o avanço das cidades: Copacabana. Coincidentemente, os mesmos locais são até hoje pontos turísticos identificados com a

imagem do Brasil. Foi, portanto, durante o primeiro ciclo da globalização do capitalismo, no século XIX, que o Brasil passou a participar da história da arte industrial.

O início do turismo pitoresco foi condição para a expansão do mercado de materiais para a pintura ao ar livre. Em 1782, William Gilpin publicou um guia de viagem pelo País de Gales, na Inglaterra, relacionado especificamente com a busca pela “beleza pitoresca”<sup>1</sup>. No livro, Gilpin descreve as condições de viagem para quem vai em busca de lugares singulares devido à irregularidade de relevo e de vegetação. O autor acrescenta ainda rascunhos desenhados por ele para dar “uma ideia geral de um lugar, ou cena, sem entrar nos detalhes do retrato”<sup>2</sup>, instrumento apropriado por se tratar de um guia de viagens que buscava precisamente identificar lugares que caberiam numa pintura, ou seja, locais pitorescos. Para Gilpin, tais locais seriam identificados como rudes: “a *rudeza* forma o mais essencial ponto de diferença entre o *belo* e o *pitoresco*; assim como me parece ser essa [última] qualidade particular que faz os objetos especialmente agradáveis em pintura”<sup>3</sup>. A noção de rudeza na paisagem se tornou um aspecto central dos jardins ingleses na segunda metade do século XVIII: além de áreas planas com longos gramados, os jardins deveriam conter acidentes irregulares que proporcionassem

uma variedade de sensações, fonte da rudeza planejada por jardineiros. Mas Gilpin propõe buscar formações naturais irregulares por meio de viagens que incluem rascunhar de forma amadora as vistas pitorescas, pois tal prática permitiria registrar as “impressões” causadas pelos objetos rudes: “desse correto conhecimento dos objetos [durante a viagem turística] surge um outro divertimento: o de representar, por meio de alguns traços, num rascunho, essas ideias que causaram a maior impressão em nós”<sup>4</sup>. A partir de então, o turismo pitoresco na Europa cresceria nas décadas seguintes, chegando aos Estados Unidos em 1820<sup>5</sup>.

Além dos pintores amadores, pintores profissionais de paisagem também tiveram mais demanda pelo gênero pitoresco. Alguns turistas chegavam a contratar pintores para acompanhá-los em viagens, de modo a exibir os resultados da expedição na volta. O fortalecimento da pintura de paisagem pode ser identificado pela publicação de um manual inovador sobre esse gênero<sup>6</sup> na França, em 1799, escrito por Pierre Henri Valenciennes, que podia servir tanto a pintores amadores como a professores e alunos. O autor defendia que os quadros de paisagem fossem iniciados pela pintura ao ar livre, embora se destinassem a ser finalizados em ateliê, posteriormente. O principal objetivo da pintura ao ar

livre seria captar a luz particular de efeitos atmosféricos momentâneos expressa pela combinação das cores do céu, que daria a cor específica do local naquele instante representado; a partir dessa primeira pintura feita ao ar livre, o quadro seria completado em ateliê, com a paisagem resultante obedecendo à cor local inicial. Para o estágio inicial, Valenciennes indica a duração adequada da seção ao ar livre: “todo o estudo ao vivo [*d’après nature*] deve ser feito rigorosamente no intervalo máximo de duas horas: e, se é um efeito do sol nascente ou poente, não se deve levar mais de meia hora”<sup>7</sup>.

O método de Valenciennes para a prática ao ar livre limitava o efeito cromático obtido em até duas horas às cores disponíveis para uma pintura rápida. A gama de pigmentos para pintura existentes no final do século XVIII pouco variara nos séculos anteriores, com algumas exceções, como o aparecimento do amarelo de Nápoles, sintetizado a partir do antimônio, ao redor de 1620. Assim, os matizes obtidos com a mistura de tintas ao ar livre, num tempo restrito, eram concentrados nos efeitos do céu. As mesmas condições técnicas valiam para os rascunhos amadores que representavam as impressões do turista pitoresco, caso fossem coloridos. Além disso, se a pintura fosse feita a óleo, seria provável que a palheta fosse preparada antes do início da expedição pitoresca, pois a tinta era então conservada em bolsas de bexiga de porco que precisavam ser mantidas mergulhadas em água, dificultando seu transporte ao ar livre.

Entretanto, o desenvolvimento da indústria química ampliou inovadoramente a gama de cores devido à síntese de novos pigmentos durante o século XIX. A produção de pigmentos interessava a diferentes ramos florescentes, como a indústria têxtil<sup>8</sup>. A produção de tinta a óleo para pintura de quadros também foi beneficiada pela industrialização de pigmentos sintéticos. Na primeira metade do século XIX, cinco novos matizes de verde surgiram e foram lançados no mercado, incluindo o verde Veronese e o verde veridiano; a marca francesa Lefranc oferecia quatro desses novos verdes em seu catálogo da década de 1850, ao lado de um único matiz pré-industrial: *terre-verte*<sup>9</sup>. Os pigmentos eram oferecidos a granel, moídos ou não, para produtores artesanais de tinta a óleo, ou preparados com a mistura de óleo, cera etc. e vendidos como tinta pronta.

As embalagens também foram afetadas pela crescente demanda de tinta a óleo. Até o início do século XIX, usavam-se as bexigas de porco para esse fim. Mas, entre as décadas de 1830 e 1840, a firma inglesa Winsor & Newton chegou a vender tinta a óleo em seringas de vidro, experimentando uma embalagem espremível como a bexiga de porco, porém de material inorgânico. No ano de 1840, o norte-americano John Rand patenteou, em Londres, um tubo de estanho para tinta a óleo, igualmente feito de material inorgânico como a seringa de vidro, porém mais resistente. No ano seguinte, a Winsor & Newton quebrou a patente de Rand com a adição

de um bocal com tampa rosqueável ao tubo de estanho. O resultado foi o lançamento dos tubos metálicos para tinta a óleo no mercado, que eram vendidos vazios para os produtores artesanais, ou cheios com a tinta pronta. Logo, a palheta da pintura ao ar livre com tinta a óleo podia ser preparada no local, pois era possível transportar os tubos de tinta.

Os pincéis também foram modificados pela indústria. Nas primeiras décadas do século XIX, os pincéis europeus passaram a ser feitos com virola metálica, um anel que segura os pelos e os une ao cabo, em substituição ao uso de parte da pena de aves para fixação dos pelos. O anel metálico possibilitou a fabricação de pincéis chatos, além dos redondos já feitos com a base de pena anteriormente. O pincel chato, se usado com tinta a óleo densa, permite um efeito análogo ao da espátula, espalhando grossas camadas de tinta, mas consegue deixar também o rastro dos pelos do pincel.

Em relação especificamente à prática ao ar livre, as lojas de material para pintura ofereciam outros itens prontos: cavaletes e bancos dobráveis, guarda-sóis, mochilas e caixas portáteis com palheta embutida constavam dos catálogos da Winsor & Newton e da Lefranc desde a metade do século.

A combinação de todas essas mudanças técnicas possibilitadas pela Revolução Industrial modificou a prática da pintura ao ar livre. A praticidade dos tubos de tinta metálicos e a nova gama cromática levaram a um aumento de pinturas a óleo em relação à aquarela, dominante como técnica de colorido ao ar livre no final do século

XVIII, segundo o modelo britânico<sup>10</sup>. Até mesmo a produção de telas prontas levou a uma substituição do uso ao ar livre do óleo sobre papel pelo uso do óleo sobre tela<sup>11</sup>. Assim, na primeira metade do século XIX, expandiu-se a produção de quadros a óleo sobre tela ao ar livre.

O legado de Valenciennes na França foi beneficiado pela ampliação das possibilidades do óleo sobre tela. Dois dos alunos diretos de Valenciennes foram professores de Jean-Baptiste Corot quando jovem, tendo-o treinado no exercício da pintura ao ar livre; Jean-Victor Bertin, um deles, foi quem incentivou Corot a ir praticar a pintura de paisagem na floresta de Fontainebleau. A partir de 1829, Corot passou a pintar com regularidade em Fontainebleau, estabelecendo-se na cidade de Barbizon. Corot começa então a prática da “pintura clara”, caracterizada pela mistura de branco nas demais cores<sup>12</sup>. O efeito da pintura clara é oposto ao método do claro-escuro, então dominante no ensino da pintura a óleo, pois a composição não depende mais do fundo escuro para a obtenção dos volumes no primeiro plano; a pintura clara, ao contrário, considera o fundo tão luminoso quanto o primeiro plano. Ao se aprofundar na técnica da pintura clara, Corot foi estabelecendo seu estilo e, à medida que outros pintores foram se juntando a ele, a partir de 1830, o grupo de Barbizon foi criando uma identidade

1 Malcolm Andrews, *The Search for the Picturesque: Landscape Aesthetics and Tourism in Britain, 1760–1800*. Stanford: Stanford Un. Press, 1990, 86.

2 William Gilpin, *Observations on the river Wye*. [https://archive.org/details/cu31924104096304] consultado em março de 2017, vi.

3 William Gilpin, *Three Essays: on Picturesque Beauty; on Picturesque Travel; and on Sketching Landscape*. Middleton: Forgotten Books, 2015, 6.

4 William Gilpin, *Three Essays: on Picturesque Beauty; on Picturesque Travel; and on Sketching Landscape*. Middleton: Forgotten Books, 2015, 51.

5 Andrea Wulf, *Founding Gardeners: The Revolutionary Generation, Nature, and the Shaping of the American Nation*. New York: Vintage Books, 2011, 171

6 Anthea Callen *The Work of Art: Plein-air Painting and Artistic Identity in Nineteenth-century France*. Londres: Reaktion Books, 2015, 34–35.

7 Pierre Henri Valenciennes, *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*. [http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5774181n], consultado em fevereiro de 2017, 407.

8 François Delamare e Bernard Guineau, *Les matériaux de la couleur*. Paris: Gallimard, 2003, 98–115.

9 Anthea Callen, *The Art of Impressionism: Painting technique and the making of modernity*. New Haven e Londres: Yale Un. Press, 2000, 146.

10 Malcolm Andrews, *The Search for the Picturesque: Landscape Aesthetics and Tourism in Britain, 1760–1800*. Stanford: Stanford Un. Press, 1990, 36–37.

11 Anthea Callen *The Work of Art: Plein-air Painting and Artistic Identity in Nineteenth-century France*. Londres: Reaktion Books, 2015, 76–78.

12 David Bomford et al., *Impressionism: Art in the making*. Londres: Yale Un. Press, 1990 (catálogo de exposição), 139.

própria. As novas cores de tinta a óleo possibilitavam uma pintura ao ar livre feita com amplitude crescente de matizes prontos que, quando misturados ao branco, davam cada vez mais luminosidade aos quadros.

Dentre os vários pintores amadores e profissionais que passaram a frequentar a floresta de Fontainebleau em geral e Barbizon em particular, estava Narcisse Díaz de la Peña. Nascido em 1817, tornou-se aprendiz de pintor na manufatura de porcelana Arsène Gillet em 1822, começando a praticar a pintura ao ar livre em Barbizon, em 1837. Em 1849, Díaz Peña promoveu uma venda de seus esboços e estudos ao vivo. Os esboços eram o estágio imediatamente anterior à pintura do quadro final, segundo os procedimentos da Academia francesa<sup>13</sup>; neles, o pintor estabelecia as cores do quadro planejado numa escala reduzida. Como o esboço era um instrumento preparatório, era pintado com tinta opaca e de forma rápida. A técnica da pintura opaca possibilitava maior rapidez na execução do que o uso da tinta diluída até a transparência: enquanto a tinta transparente é aplicada em camadas muito finas e paralelas, que devem secar uma antes da aplicação da outra, com a tinta opaca pode-se compor uma figura com menos camadas; além disso, a tinta opaca pode encobrir erros, o que permite maior licença de procedimento e mascara inabilidades<sup>14</sup>.

Díaz Peña acolheu um jovem pintor de paisagens ao ar livre que foi a

Fontainebleau durante o verão de 1862: Auguste Renoir. Ambos haviam sido pintores de porcelana que migraram para a pintura de quadros ao ar livre. Renoir havia nascido na cidade de Limoges, em 1841, forte centro manufatureiro de porcelanas pintadas, indo morar em Paris ainda criança. Aos treze anos, o pai de Renoir empregou-o como pintor de porcelanas na firma Lévy Frères, onde era remunerado por peça pintada. Desde o primeiro emprego, Renoir trabalhou com uma técnica de pintura cuja remuneração aumentava proporcionalmente à velocidade de execução: quanto mais peças acabadas, maior o ganho. Em seguida, Renoir trabalhou como pintor de leques, passando a copiar sobretudo os quadros de Boucher, Lancret e Watteau; os três haviam praticado a pintura com tinta opaca, dando a Renoir o treino nessa técnica, que dispensa todo o trabalho de fundo de tela, pois o encobre no final. Renoir trabalhou também como pintor de cortinas de enrolar e, nessa ocasião, já tinha a habilidade técnica acumulada que lhe permitia pintar com rapidez única dentre seus colegas de manufatura, como ele mesmo recorda: “uma única coisa preocupava meu patrão. Ele gostava do meu trabalho e chegou mesmo a confessar que nunca encontrara antes um auxiliar tão esperto. Mas conhecia bem o valor do dinheiro e ficava perturbado ao pensar que eu podia fazer as coisas tão facilmente, pois éramos pagos por peça. O meu predecessor, que era sempre mostrado como exemplo perfeito aos novatos, nunca pintara nada sem uma longa preparação e um esboço preliminar [*mise au carreau*]. Quando o patrão me viu pintando as figuras diretamente na tela nua, ficou zangado. (...) Quando finalmente foi forçado a admitir que todos os processos preliminares po-

deriam ser descartados, quis reduzir os preços. Mas seu sobrinho aconselhou-me a ficar firme”<sup>15</sup>.

Renoir abandonara a pintura manufatureira em 1861 após economizar dinheiro para se sustentar como estudante de pintura de quadros. Para tal propósito, passou a estudar com o pintor Charles Gleyre, que abrira uma escola particular onde se podia praticar com modelo-vivo. Gleyre usava a técnica do claro-escuro. Renoir passou a praticar o claro-escuro por interesse nas vendas que um comerciante de quadros lhe prometera. Na escola de Gleyre, Renoir conheceu Alfred Sisley, Frédéric Bazille e Claude Monet. No verão de 1862, foi a Fontainebleau em companhia de Sisley. Ao conhecer o veterano Díaz Peña, recebeu um conselho decisivo: abandonar o claro-escuro, ou seja, adotar a pintura clara: “um dos principais motivos que me fez deixar de pintar em ‘negro’ foi meu encontro com Díaz. Encontrei-o em circunstâncias muito interessantes, num dia de verão em que eu estava trabalhando na floresta de Fontainebleau, onde costumava pintar paisagens com Sisley. (...) timidamente mostrei-lhe a tela em que estava trabalhando (...) ‘Mas por que diabos pinta com tons tão negros?’ Imediatamente comecei outra paisagem, tentando reproduzir a luz que via nas árvores, nas sombras, no solo, tais como eu as percebia. ‘Você ficou louco!’, exclamou Sisley quando viu meu quadro. ‘Que ideia essa de fazer as árvores azuis e o chão roxo!’”<sup>16</sup> Nos anos seguintes, Renoir desenvolveu a combinação de destreza e rapidez, pintura clara e uso de tinta a óleo opaca.

15 Amboise Vollard, *Renoir. São Paulo: Unimarco*, 2002, 22.

16 Amboise Vollard, *Renoir. São Paulo: Unimarco*, 2002, 25-26.

Em 1869, Renoir fez uma excursão de pintura ao ar livre até Bougival, com seu colega Monet. Ambos decidem executar pinturas ao ar livre da mesma vista: o rio Sena passando por Bougival, no ponto onde havia lazer turístico combinando uma plataforma para banhos e um restaurante chamado “La Grenouillère”. Ambos executam pinturas rápidas ao ar livre. Monet, acompanhado pelo experiente Renoir, faz uso pela primeira vez do pincel chato para depositar espessas pinceladas de tinta opaca em camadas únicas, aplicadas em pequenas áreas claramente separadas entre si<sup>17</sup>. Monet usou, nessa única tela, quinze cores, a maioria das quais sendo novidades no mercado produzidas a partir de pigmentos industriais: branco de chumbo, azul da Prússia, azul cobalto, verde Veronese, verde veridiano, verde de cromo, amarelo de cromo, amarelo “limão” (cromato de bário), amarelo ocre, amarelo orgânico, *vermillon*, ocre vermelho, laca vermelha, violeta de cobalto e preto marfim<sup>18</sup>. A rapidez da pintura produziu um resultado que o próprio Monet qualificou como “*pochade* ruim” numa nota ao colega Bazille. A *pochade* era o análogo do rascunho pintado amadoristicamente pelo turista pitoresco: uma composição rápida que não visava a se transformar em outro quadro, no que se diferenciava do esboço. O termo fora claramente definido no *Tratado completo de pintura*, de Paillot de Montabert, publicado em 1829 e 1851: “esses ensaios livres (...), esse trabalho bem grosseiro, todo batido, todo esboçado que seja, produz frequentemente uma

17 Richard Bretell, *Impression: Painting Quickly in France, 1869-1890*. New Haven e Londres: Yale Un. Press, 2000 (catálogo de exposição), 115.

18 David Bomford et al., *Impressionism: Art in the making*. Londres: Yale Un. Press, 1990 (catálogo de exposição), 200.

tentativa bastante preciosa, e nisso ele é diferente do trabalho ordinário do esboço, que é executado já com mais ponderação e com menos indecisão”<sup>19</sup>. A *pochade* era praticada de forma suficientemente estabelecida, como para sustentar a comercialização regular de um modelo específico de caixas de pinturas portáteis para essa finalidade, tal como o anunciado pela firma francesa Bourgeois Aîné, em seu catálogo de 1896<sup>20</sup>.

Renoir e Monet vão praticando o método da *pochade* nos anos seguintes, despertando o interesse de colegas como Bazille e Sisley. A velocidade na execução da pintura ao ar livre e a licença no uso das cores eram estimuladas pela variedade de tintas a óleo existentes no mercado, que permitiam o estabelecimento da cor local com grande amplitude de matizes prontos. O procedimento veloz também era mantido quando os quadros eram completados ao ar livre em dias posteriores, ou retrabalhados em estúdio: as marcas da velocidade de execução se tornam um diferencial até mesmo quando o pintor já não está ao ar livre. Monet foi pioneiro na extensão do método veloz da pintura ao ar livre a outros gêneros da arte; em 1872, ele pintou uma festa anual na cidade de Argenteuil, para onde havia se mudado, aplicando sua técnica iniciada com a pintura de paisagem da *Grenouillère* a uma cena de costumes urbana<sup>21</sup>. No final do mesmo ano,

19 M. Paillot de Montabert, *Traité complet de la peinture*. [http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k206461q] consultado em fevereiro de 2017, 201.

20 Anthea Callen *The Work of Art: Plein-air Painting and Artistic Identity in Nineteenth-century France*. Londres: Reaktion Books, 2015, 252.

21 Richard Bretell, *Impression: Painting Quickly in France, 1869-1890*. New Haven e Londres: Yale Un. Press, 2000 (catálogo de exposição), 130.

Monet iniciou uma paisagem ao ar livre em que retomava a velocidade da *pochade*, dando-lhe o título de “impressão”, termo identificado com os rascunhos típicos do turismo pitoresco: “Impressão: sol nascente”. Assim, o trânsito entre diferentes gêneros da pintura, de paisagens a retratos, naturezas-mortas e cenas de costume, mantinha o mesmo método do ar livre, com sua velocidade de execução característica.

Em 1874, Renoir, Monet e Sisley associaram-se aos colegas Pissarro, Degas, Pin e Morisot para fundar uma cooperativa que os ajudasse a vender os próprios quadros num momento de profundas mudanças na relação entre o Estado francês e as exposições anuais que haviam promovido a venda de obras de arte até então, chamadas de Salões. A França terminara recentemente com seu último regime monárquico e, desde 1871, era uma República, conferindo maior incentivo à livre iniciativa privada, inclusive entre os artistas. Nessas circunstâncias, ocorreu a exposição da Sociedade Anônima dos Pintores, Escultores e Gravadores, reunindo vinte e nove artistas no estúdio do fotógrafo Nadar. Dentre as várias obras expostas, estava a tela “Impressão: sol nascente”, de Monet. A mostra recebeu uma crítica pejorativa do crítico de arte Leroy, que identificou a maioria das obras mostradas como “impressões”, ou seja, como se fossem rascunhos de pintura ao ar livre, dando ao artigo o título: “A exposição dos impressionistas”. Em 1876, a Sociedade Anônima faz uma segunda exposição coletiva e, no ano seguinte, uma terceira. Em 1877, o grupo de artistas já estava sendo identificado como impressionista pelo público das exposições da Sociedade Anônima, frequentemente de forma pejorativa. Diante da situação, Renoir insistiu na adoção explícita da designação coletiva, como relembra:

“o nome de ‘impressionistas’ veio espontaneamente do público, que ficara ao mesmo tempo divertido e furioso diante de um dos quadros da exposição – uma paisagem feita por Claude Monet e intitulada *Impression*. Com esse nome, ‘impressionistas’, não se tentava transmitir a ideia de novas pesquisas artísticas, mas sim designar simplesmente um grupo de pintores que se contentavam em registrar suas ‘impressões’. Em 1877, quando expus novamente com alguns desses pintores, na rua Lepeletier, fui eu que insisti, novamente, para que se conservasse este nome, ‘impressionistas’, que nos dava plena visibilidade. Era um título que servia para explicar ao leigo a nossa atitude, e ninguém precisava ser enganado com isso: ‘Eis aqui o nosso trabalho. Nós sabemos que vocês não gostam dele. Se entrem para nos ver, azar de vocês – não haverá devolução de ingressos’”<sup>22</sup>.

A partir de então, o impressionismo foi identificado com o método da pintura rápida ao ar livre aplicado a qualquer gênero, seja paisagem, retrato, natureza-morta ou costumes. Para tal, os materiais industriais de pintura disponíveis eram decisivos, pois possibilitavam a aceleração das decisões sobre composição cromática no calor da hora, artifício repetido deliberadamente nas etapas posteriores de retrabalho. A adoção do ar livre como método era vista como negação da prática controlada do estúdio, tal como indica Jules Laforgue no texto do catálogo para uma mostra impressionista, em 1883: “os pintores impressionistas conseguiram isso (...) ao abandonar a iluminação precisa [controlada] a quarenta e cinco graus do estúdio para viver e ver de modo honesto e irrestrito em meio ao

espetáculo luminoso do ar livre nas ruas, no campo ou nos interiores”<sup>23</sup>. A experiência da pintura ao ar livre e a disponibilidade de materiais industriais de pintura a óleo foram, portanto, pré-condições do impressionismo.

A pintura ao ar livre foi estabelecida no Brasil por Georg Grimm na década de 1880. Ele nascera na Baviera, em 1846, e praticou a pintura de paisagem pitoresca na Europa, tendo viajado inclusive por países ao redor do Mediterrâneo para pintar. Ele chegou ao Brasil provavelmente em 1878, estabelecendo-se no Rio de Janeiro, capital da monarquia. Em março de 1882, Grimm participou de uma mostra coletiva promovida pela Sociedade Propagadora das Belas Artes no Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro, expondo 128 quadros dentre um total de 418 exibidos. A participação de Grimm foi notada pelo governo imperial e, possivelmente, por D. Pedro II em pessoa, que visitou a mostra. O fato é que se encontrava vaga a cadeira de professor de Paisagem, Flores e Animais da Academia Imperial de Belas Artes e, contrariamente à decisão do diretor da instituição, que pretendia deixar o posto vacante, o Ministério de Negócios do Império expediu um aviso ordenando a contratação de Grimm no final de março, e em primeiro de maio o pintor bávaro é contratado como professor interino para ocupar a vaga<sup>24</sup>. Grimm adotou o método da pintura de paisagem ao ar livre para ensinar, declarando com clareza aos

23 Jules Laforgue, “Impressionist art”, em Richard Bretell, *Impression: Painting Quickly in France, 1869–1890*. New Haven e Londres: Yale Un. Press, 2000 (catálogo de exposição), 233.

24 Carlos Roberto Levy et al., *O Grupo Grimm: Paisagismo Brasileiro no Século XIX. Rio de Janeiro: Pinakothek*, 1980, 21-26.

alunos: “quem quer aprender a pintar arruma cavalete, vai pro mato”<sup>25</sup>. Em julho de 1883, os alunos de Grimm solicitaram ao governo imperial a concessão de passes de bonde para ir pintar ao ar livre<sup>26</sup>. Como recorda seu aluno Antônio Parreiras, o método do professor era todo baseado na pintura ao ar livre: “Grimm só lecionava *d’après nature*. Mestre de competência rara, era justo e severo. Sujeitava os seus discípulos ao regime do rude trabalho sem repouso. Fazia-os subir a mais escabrosa rocha, viver em plena floresta, contornar, mesmo com risco de vida, a mais íngreme montanha, atravessar brejais, trabalhar em pântanos onde a água negra e parada empestava o ambiente. E ele a esses perigos e trabalhos também se sujeitava por sua vez, pintando à sombra do seu chapéu de campo, que rutilava ao sol, abrindo no verde da folhagem uma nota densa e vibrante”<sup>27</sup>.

A relação entre Grimm e os acadêmicos permaneceu conflituosa e, em 1884, não foi renovado seu contrato de professor. Grimm era conhecido por seu temperamento e posições fortes, possível motivo de uma greve contra ele na Academia, que teria sido liderada por seu aluno Giovanni Battista Castagneto<sup>28</sup>. O afastamento da Academia Imperial de Belas Artes evidenciou a contundência da didática de Grimm: despedido, ele foi

25 Luiz Gonzaga Duque-Estrada, *A arte brasileira. Campinas: Mercado de Letras*, 1995, 194.

26 Carlos Roberto Levy et al., *O Grupo Grimm: Paisagismo Brasileiro no Século XIX. Rio de Janeiro: Pinakothek*, 1980, 36.

27 Antônio Parreiras, *História de um Pintor contada por ele mesmo: Brasil – França, 1881–1936. Niterói: Niterói Livros*, 1999, 3ª ed., 21-22.

28 Carlos Roberto Levy et al., *Giovanni Battista Castagneto (1851-1900): o pintor do mar. Rio de Janeiro: Pinakothek*, 1982, 25.

morar em Niterói, porém alguns dos seus alunos o seguiram e lá alugaram uma república para ficar perto do mestre, cerca da praia de Boa Viagem: Antônio Parreiras, Domingo Garcia y Vasquez, Hipólito Caron, Joaquim da França Júnior e Francisco Gomes Ribeiro. Castagneto pode ter acompanhado inicialmente o grupo de alunos da Academia que seguiu Grimm a Niterói, mas, se o fez, lá não permaneceu. Grimm ficou ainda algum tempo em companhia do grupo, mas logo partiu para novas expedições pitorescas, ficando o grupo de alunos unido até 1886. Em 1887, Grimm passa uma última vez por Niterói antes de embarcar para a Europa em busca da cura para uma doença contraída possivelmente em suas expedições, falecendo na Sicília, no mesmo ano. O impacto causado por Grimm na prática da pintura ao ar livre pela geração de seus alunos foi tão profundo que, no ano seguinte a sua morte, o crítico de arte Gonzaga Duque publicou um livro declarando ser o pintor bávaro o único a ter conseguido fundar uma escola artística no Rio de Janeiro<sup>29</sup>.

Dentre os alunos de paisagem de Grimm, Castagneto logo despontou como pintor ao ar livre. Nascido em Gênova, na Itália, em 1851, emigrou para o Brasil com o pai em 1874, e em 1879 se tornou aluno de paisagem na Academia. Participando das aulas de Grimm a partir de 1882, Castagneto abandonou a Academia Imperial de Belas Artes dois anos depois, junto com o mestre. Castagneto dedicou-se sobretudo à pintura de marinhas ao ar livre, tendo experimentando inclusive pintar dentro de um barco a

29 Luiz Gonzaga Duque-Estrada, *A arte brasileira. Campinas: Mercado de Letras*, 1995, 193.

partir de 1886<sup>30</sup>. A peculiaridade com que executava as marinhas logo se tornou uma marca registrada, como reconheceu Gonzaga-Duque em 1888: “arranjou uma caixa de tintas, comprou cartões e telas, alugou um bote e partiu para uma viagem à volta de nossas praias. Não quis saber de leis nem de regras. Precisava unicamente da natureza (...) Para esse processo de fazer, *à la diable*, possui ele o braço rápido e certo, o toque exato e a vista perspicaz. (...) Quando lhe falta tempo para mudar pincéis, maneja um só, mergulhando-o em diversas tintas, ou pinta com os dedos, com as unhas, com a espátula, com o primeiro objeto que tiver à mão: um seixo resistente, um pedaço de pau, um pedaço de corda, um palito, o cano do cachimbo, a ponta do cigarro. A sua caixa de tintas é um caos, a sua palheta na mão de outro artista seria inútil, porque a aglomeração de cores, o empastelamento de tintas secas fazem mal à vista. Também não lhe peçam um quadro acabado, envernizado, escovado, esbatido. Seus estudos são feitos *d’après nature*, à guisa de *pochades*, largamente, independentemente. Mas quanta expressão nesses empastelamentos, quanta individualidade nesses borrões despreziosos e sinceros!”<sup>31</sup> Gonzaga-Duque salienta o uso da tinta opaca e densa, estado possivelmente obtido pelo método de subtração de óleo da tinta pela sua aplicação prévia sobre papel ou madeira absorventes, o que possibilitava a manipulação com diferentes instrumentos, ou com os próprios dedos; significativamente, o crítico chamava suas pinturas de *pochades*, termo associado à produção de “impressões” pintadas ao ar livre.

30 Carlos Roberto Levy et al., *Giovanni Battista Castagneto (1851-1900): o pintor do mar. Rio de Janeiro: Pinakothek*, 1982, 28.

31 Luiz Gonzaga Duque-Estrada, *A arte brasileira. Campinas: Mercado de Letras*, 1995, 199.

O modo de pintar ao ar livre de Castagneto se apoiava na variedade de cores a óleo prontas de que podia dispor em sua palheta peculiar: ao longo de sua produção, utilizou branco de chumbo, branco de zinco, amarelo de cádmio, vermelho francês (sulfeto de mercúrio), amarelo ocre, azul de cobalto, verde veridiano, preto de marfim, terra de Siena, azul ultramar, *terre verte* e vermelho de alizarina<sup>32</sup>. Com tais recursos cromáticos, era capaz de produzir uma pintura sobre as águas muito rapidamente, como nota ainda Gonzaga Duque: “passava uma falua de velas enfunadas; e, febril, o punho ligeiro, a vista firme, esboçava-a num cartão, em três, quatro segundos. Uma onda corcoveava, contorcia-se, levantava-se rugindo, vinha abater-se às bordas de sua embarcação; pois bem, durante esse tempo os seus pincéis acompanhavam na tela o seu movimento, e quando ela abatia-se, os pincéis deixavam de trabalhar. A onda morria, no mar, fundindo-se com o grosso da água; mas, na tela, ficava viva, tumultuosa, arqueando o torso, bramindo. Uma rajada de vento soprava do sudoeste: nuvens rolavam no céu; o mar cuspiu. E quando à rajada sucedia a quietude, o artista tinha mais uma tela pronta”<sup>33</sup>.

Dentre os alunos de Grimm que o acompanharam a Niterói estava Antônio Parreiras, natural daquela cidade fluminense. Nascido em 1860, Parreiras abraçara a vocação de pintor de quadros em 1878, após herdar do pai um pequeno capital que lhe sustentaria como estudante da Aca-

32 Cláudio Teixeira, “A técnica de Pintura de Giovanni Battista Castagneto”, em Carlos Roberto Levy et al., *Giovanni Battista Castagneto (1851-1900): o pintor do mar. Rio de Janeiro: Pinakothek*, 1982, 132.

33 Luiz Gonzaga Duque-Estrada, *A arte brasileira. Campinas: Mercado de Letras*, 1995, 199.

22 Amboise Vollard, *Renoir. São Paulo: Unimarco*, 2002, 51.

demia Imperial de Belas Artes, onde ingressou naquele ano como aluno de desenho do curso noturno. Porém, foi somente em 1884 que começou a ter aulas de pintura de paisagem, tornando-se aluno de Grimm apenas alguns meses antes do desligamento do professor. O método da pintura ao ar livre foi abraçado por Parreiras no contato com o mestre: “saindo Grimm da Academia eu o acompanhei. Morava então em Santa Rosa, em uma casinha que ficava entre as dunas na restinga. De lá saía ao romper do dia e vinha para Boa Viagem onde morava Grimm. Trabalhava sem repouso até o meio-dia. (...) A minha pobreza era extrema. Olhava com tristeza infinita para os tubos de tinta quase vazios. Em pouco tempo não poderia mais trabalhar. (...) Os discípulos de Grimm eram pobres. (...) Quando, pois, os últimos retalhos de tela, os últimos tubos de tinta fornecidos pela Academia se acabaram, ficamos sem poder trabalhar”<sup>34</sup>. A pintura a óleo dependia de materiais caros para o padrão socioeconômico do jovem Parreiras, que se valera do fornecimento de insumos para os alunos dentro da Academia; mas, ao seguir Grimm, ele se desligara da instituição, arriscando-se a não mais poder pagar pelos tubos de tinta e demais instrumentos.

Na década de 1880, o Rio de Janeiro assistiu à ampliação do mercado de materiais de pintura para artistas. Tal crescimento foi testemunhado pelo *Almanak Laemmert*, publicação que circulou na corte carioca entre 1844 e 1889, ou seja, durante o reinado de D. Pedro II. No primeiro ano de sua publicação, o anuário registrava a existência de seis lojas de tinta, sem especificar se eram tintas em geral

ou tintas para artistas. Quatro anos depois, em 1848, já são doze as lojas, incluindo uma especificação: a loja de Pedro Rambert, localizada na Rua do Theatro, 5, pegado à Igreja de S. Francisco de Paula, oferecia: “um grande sortimento de tudo o que pertence à pintura a óleo, miniatura, aquarela e fresco”<sup>35</sup>. Em 1872, o *Almanak Laemmert* apresenta um indício de aumento do mercado específico de tintas para artistas, criando uma duplicidade de seções: além das “Lojas de ferragens, tintas, vernizes, miudezas”, aparecem pela primeira vez as “Lojas de tintas e vernizes de todas as qualidades”. A expansão do ramo artístico é reconhecida definitivamente em 1882, com o aparecimento da seção “Tintas em pó e preparadas, objetos para pintores, desenhistas etc.”, na qual constam onze lojas de materiais artísticos, dentre as quais a Casa De Wilde, com “grande sortimento de tintas, telas, papel, pincéis e outros materiais para pintura artística”<sup>36</sup>; Castagneto, aliás, exporia na Casa De Wilde pela primeira vez, em 1885. Em 1889, segundo o *Almanak*, o Rio já contava com 52 lojas de “Tintas em pó e preparadas, objetos para pintores, desenhistas etc.”, dentre as quais a de Thiago & Filhos, “com grande sortimento de tintas e vernizes e artigos concernentes à pintura, por atacado e a varejo, todos impor-

tados diretamente pelos mesmos”<sup>37</sup>. Portanto, na década de 1880, já estava estabelecido o comércio de materiais industrializados para a pintura a óleo no Rio de Janeiro, incluindo o sortimento das novas cores de tintas lançadas durante o século XIX. Se, por um lado, a Academia Imperial de Belas Artes garantia o acesso de seus alunos aos tubos de tinta, o comércio possibilitava a livre iniciativa de pintores que se desligavam da instituição para tentar uma carreira independente, tal como Parreiras.

Além de prosseguir no processo de profissionalização na pintura ao ar livre após seguir Grimm até Niterói, Parreiras resolveu voltar ao sistema de ensino de pintura, agora como professor. Com o fim da monarquia, a Academia Imperial de Belas Artes foi transformada em Escola Nacional de Belas Artes, passando por uma profunda reforma no ano de 1890. Em novembro daquele ano, Parreiras se tornou professor da recém-reformada instituição, permanecendo no cargo até o ano seguinte; nesse período, teve embates com os reformadores da instituição por acreditar incorretos os rumos da reforma. Paralelamente à docência na Escola, Parreiras reagiu a ela com a criação de uma escola independente, a Escola ao Ar Livre, em Niterói. A disciplina pessoal da pintura ao ar livre foi decisiva no amadurecimento de Parreiras, como ele se recordaria em seu livro de memórias: “Entrávamos nas matas sem abrir picadas, como bandeirantes. Lá, no mais espesso da floresta, erguíamos o rancho de auricana. Foi naquele ambiente fantástico, extraordinário-

rio, belo, calmo, selvagem, alpestre, que me fiz pintor. Em parte alguma aprendi mais do que ali; jamais vi maior variedade de efeitos, de linhas majestosas, imponentes, cor mais forte, mais vibrante, mais harmoniosa”<sup>38</sup>. A identificação de Parreiras com o método da pintura ao ar livre foi, assim, levada de volta à Escola de Belas Artes, onde nascera com Grimm.

Na época da tumultuada reformulação da Escola de Belas Artes, outro pintor a se rebelar foi Eliseu Visconti. Nascido na Itália em 1866, chegara ao Brasil em 1873, tonando-se aluno da Academia Imperial de Belas Artes em 1885. Em 1890, Visconti alia-se aos grupos de dissidentes contrários aos rumos da reforma, e juntos iniciam uma experiência de cursos livres de belas artes, primeiramente num barracão montado no Largo de São Francisco, no centro do Rio, e posteriormente no prédio do antigo Ateliê Moderno. Visconti foi um dos primeiros alunos a se inscrever no curso de pintura que ficou conhecido como “Ateliê Livre”, cuja curta duração de quatro meses resultou numa exposição coletiva<sup>39</sup>. Mas Visconti se reaproximou da Escola Nacional de Belas Artes, e no ano seguinte venceu o primeiro concurso do período republicano na instituição, ganhando como prêmio uma viagem à Europa. Na década de 1890, ficou durante vários períodos na França, onde o impressionismo já se estabelecera. Embora só retornasse ao Brasil em 1900, enviou quadros para participar de salões no Rio de Janeiro durante

essa estadia na Europa, sendo identificado como impressionista já em 1898 no artigo “Notas sobre Arte”, publicado no *Jornal do Commercio*, no Rio de Janeiro: “as suas *pochades* são verdadeiras notas impressionistas, efeitos de cor e luz que o artista procurou registrar, alguns da realidade exata, outros talvez de harmonia quase fantástica, em procura de efeitos decorativos, a nota característica de algum movimento caprichoso da natureza”<sup>40</sup>. Novamente o termo “*pochade*” é mencionado, associando a pintura de Visconti à rapidez da execução, à moda de Castagneto; contudo, a menção explícita ao impressionismo no Brasil é um marco do reconhecimento desse movimento na esteira da pintura ao ar livre iniciada por Grimm e por seus discípulos.

A partir de 1900, a pintura rápida ao ar livre e a adesão ao impressionismo se firmam como caminho possível para os alunos da Escola Nacional de Belas Artes e para os profissionais nela formados. Um caso exemplar é o dos irmãos João e Arthur Timóteo da Costa, o primeiro nascido em 1879 e o segundo, em 1882, ambos no Rio de Janeiro. Trabalhando como aprendizes em desenho e gravação na Casa da Moeda do Brasil, conseguem apoio para entrar na Escola Nacional em 1894. Ambos eram negros, vindo a integrar uma instituição que herdara uma história peculiar da antiga Academia Imperial de Belas Artes, na qual era lendária a premiação do pintor negro Estevão Silva, colega de estudos de Antônio Parreiras, num concurso da instituição; como recorda Parreiras: “depois do agradecimento do Diretor ao Imperador pela sua presença, começava a chamada

dos alunos que iam ser premiados. Estávamos convencidos de que o primeiro prêmio seria conferido a Estevão Silva. Ele, trêmulo, comovido, esperava. Mas foi outro o distinguido pela Congregação. Estevão ficou como aniquilado. (...) íamos nos revoltar. – Silêncio! eu sei o que fazer. (...) Finalmente, o nome de Estevão Silva ecoou pela sala. Calmo, passou entre nós. A passos lentos atravessou o salão. Aproximou-se do estrado onde estava o Imperador. Depois, belo – oh! muito belo – aquele negro ergue arrogantemente a cabeça, e forte gritou: Recuso!...”<sup>41</sup> João e Arthur Timóteo da Costa percorreram o Rio de Janeiro pintando ao ar livre com a técnica da pintura rápida a óleo, recebendo prêmios que lhes permitiram estudar na Europa, onde tiveram contato direto com a produção impressionista.

É notável também a inclusão destacada de uma mulher dentre os praticantes do impressionismo no Brasil: Georgina de Albuquerque. Nascida em 1885 em Taubaté, ingressou na Escola Nacional de Belas Artes em 1905, viajando dois anos depois para Paris com o marido Lucílio de Albuquerque, igualmente pintor. Praticou a pintura ao ar livre, tornando-se professora da Escola Nacional de Belas Artes em 1927. Nesse mesmo ano foi publicado um livro de entrevistas, no qual a pintora declarou: “o impressionismo, como eu o pinto, é novo aqui e não deixou de encontrar resistências logo que comecei a fazê-lo”<sup>42</sup>.

O impressionismo no Brasil firmou seu espaço a partir da década de 1920,

35 Eduardo Laemmert (ed.), *Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial da Corte e Província do Rio de Janeiro para o Anno Bissexto de 1848*. [http://objdigital.bn.br/acervo\\_digital/div\\_periodicos/almanak/al1848/00000404.html](http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_periodicos/almanak/al1848/00000404.html), consultado em fevereiro de 2017, 398.

36 Eduardo Laemmert (ed.), *Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial da Corte e Província do Rio de Janeiro para 1882*. [http://objdigital.bn.br/acervo\\_digital/div\\_periodicos/almanak/al1882/00000766.html](http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_periodicos/almanak/al1882/00000766.html), consultado em fevereiro de 2017, 683.

37 Artur Sauer (ed.), *Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Império do Brasil para 1889*. [http://objdigital.bn.br/acervo\\_digital/div\\_periodicos/almanak/al1889/00001068.html](http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_periodicos/almanak/al1889/00001068.html), consultado em fevereiro de 2017, 1040.

38 Antônio Parreiras, *História de um Pintor contada por ele mesmo: Brasil – França, 1881–1936*. Niterói: Niterói Livros, 1999, 3ª ed., 103.

39 Miriam Seraphim, “A carreira artística”, em Tobias Visconti (org.), *Eliseu Visconti: A Arte em Movimento*. Rio: Hólos, 2012, 72.

40 Apud. Miriam Seraphim, “A carreira artística”, em Tobias Visconti (org.), *Eliseu Visconti: A Arte em Movimento*. Rio: Hólos, 2012, 83.

41 Antônio Parreiras, *História de um Pintor contada por ele mesmo: Brasil – França, 1881–1936*. Niterói: Niterói Livros, 1999, 3ª ed., 50-51.

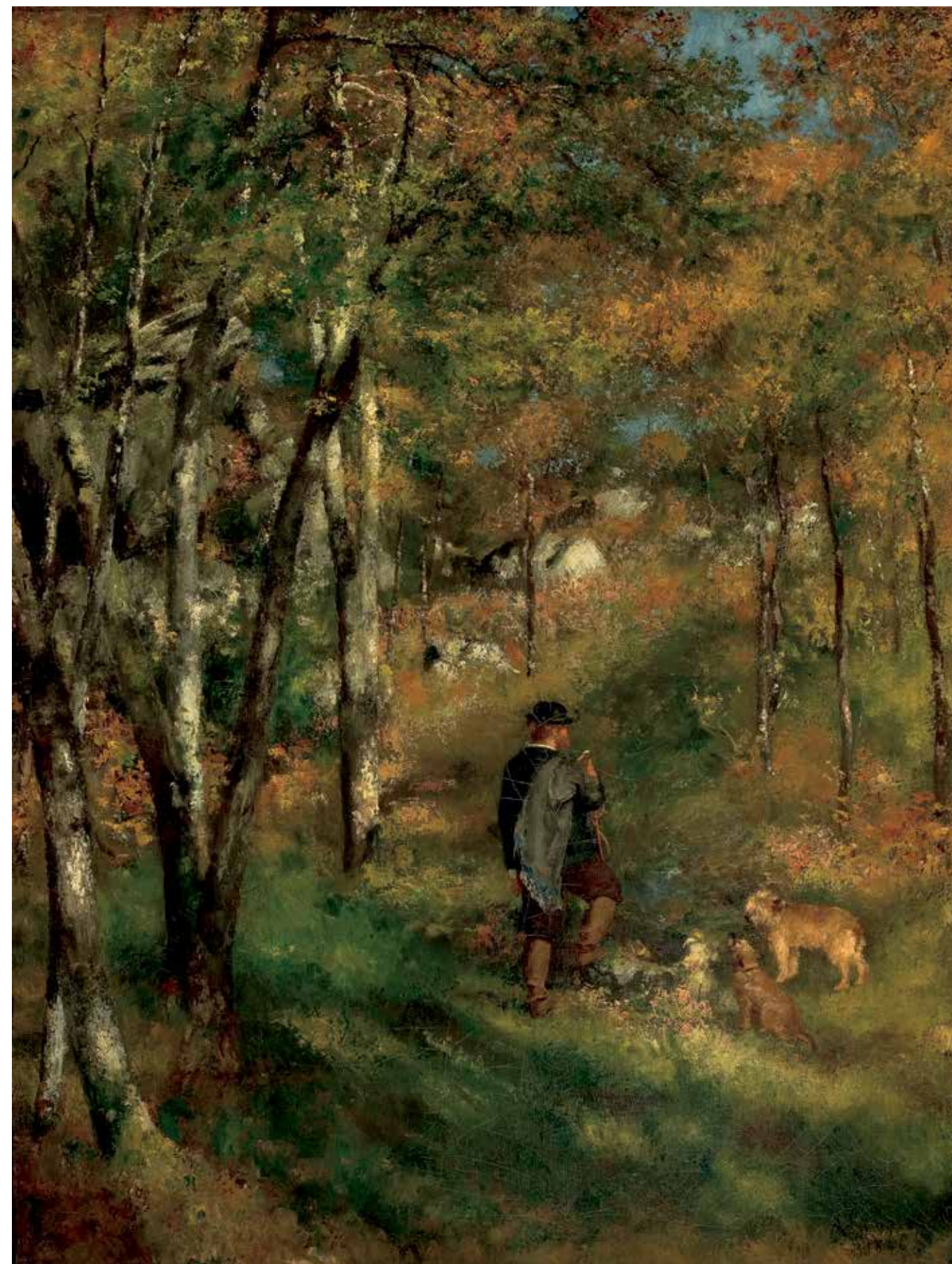
42 Apud. Roberto Pontual, *Dicionário das Artes Plásticas no Brasil, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969*, 9-10.

34 Antônio Parreiras, *História de um Pintor contada por ele mesmo: Brasil – França, 1881–1936*. Niterói: Niterói Livros, 1999, 3ª ed., 16, 55.



com a adesão crescente de pintores ao método da pintura rápida ao ar livre surgido com a pintura de paisagem e aplicado a outros gêneros como o retrato e a natureza-morta. Além de Lucílio de Albuquerque, praticaram o impressionismo também Antônio Garcia Bento (1897–1929), Mário Navarro da Costa (1883–1931) e Henrique Cavalleiro (1892–1975), este último aluno de Visconti na Escola Nacional de Belas Artes.

No caso brasileiro, o impressionismo manteve relação com a instituição oficial de ensino de belas artes do Rio de Janeiro desde a implantação da pintura de paisagem ao ar livre na década de 1880, apesar da conturbada transição para o período republicano. Sua gênese é indissociável da chegada de materiais industriais importados pelas casas comerciais, sobretudo as da capital do país, que garantiam um suprimento regular e crescente das novas cores de tinta a óleo, de pincéis com vitrola metálica, de telas prontas e de todos os apetrechos para a prática ao ar livre. O impressionismo foi, assim, o primeiro movimento artístico no Brasil alimentado pela produção industrial.



















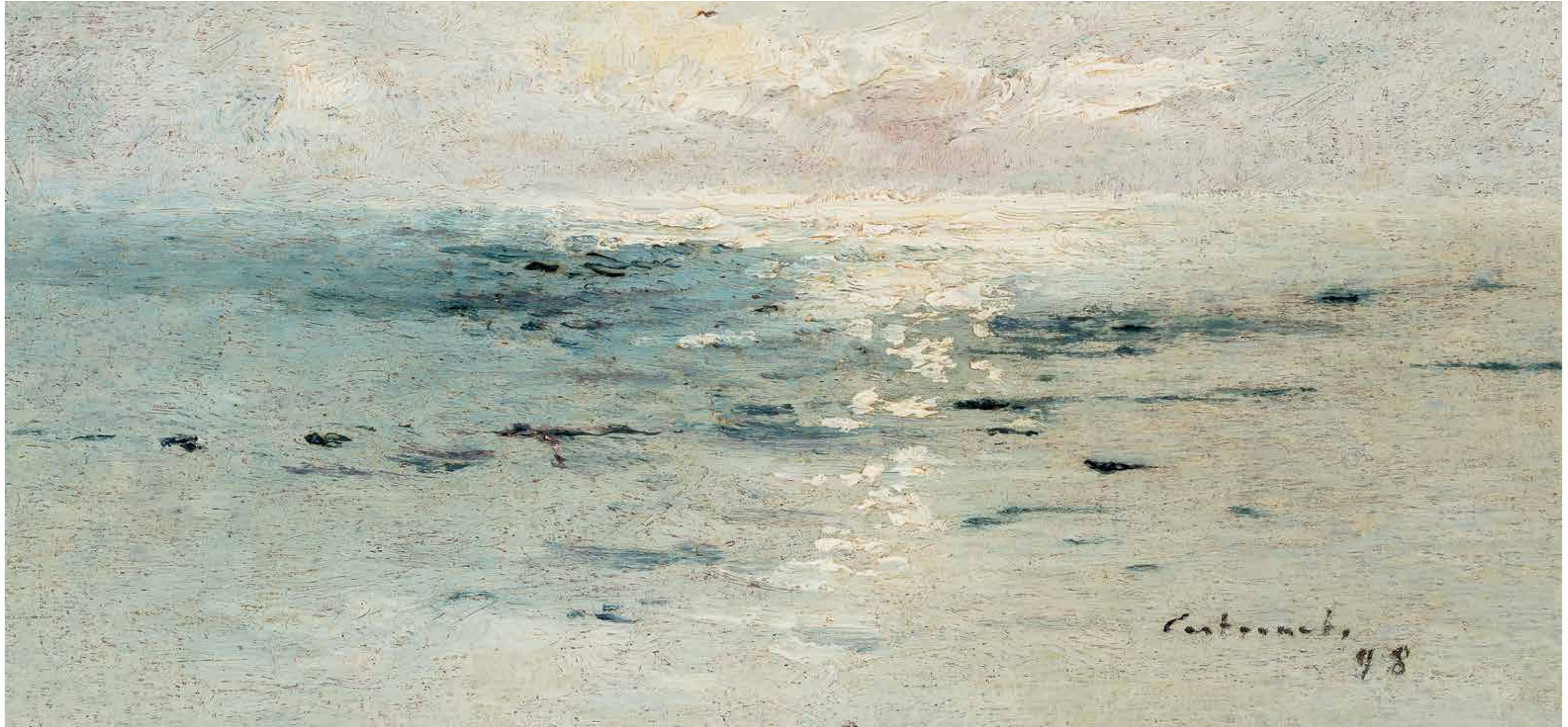






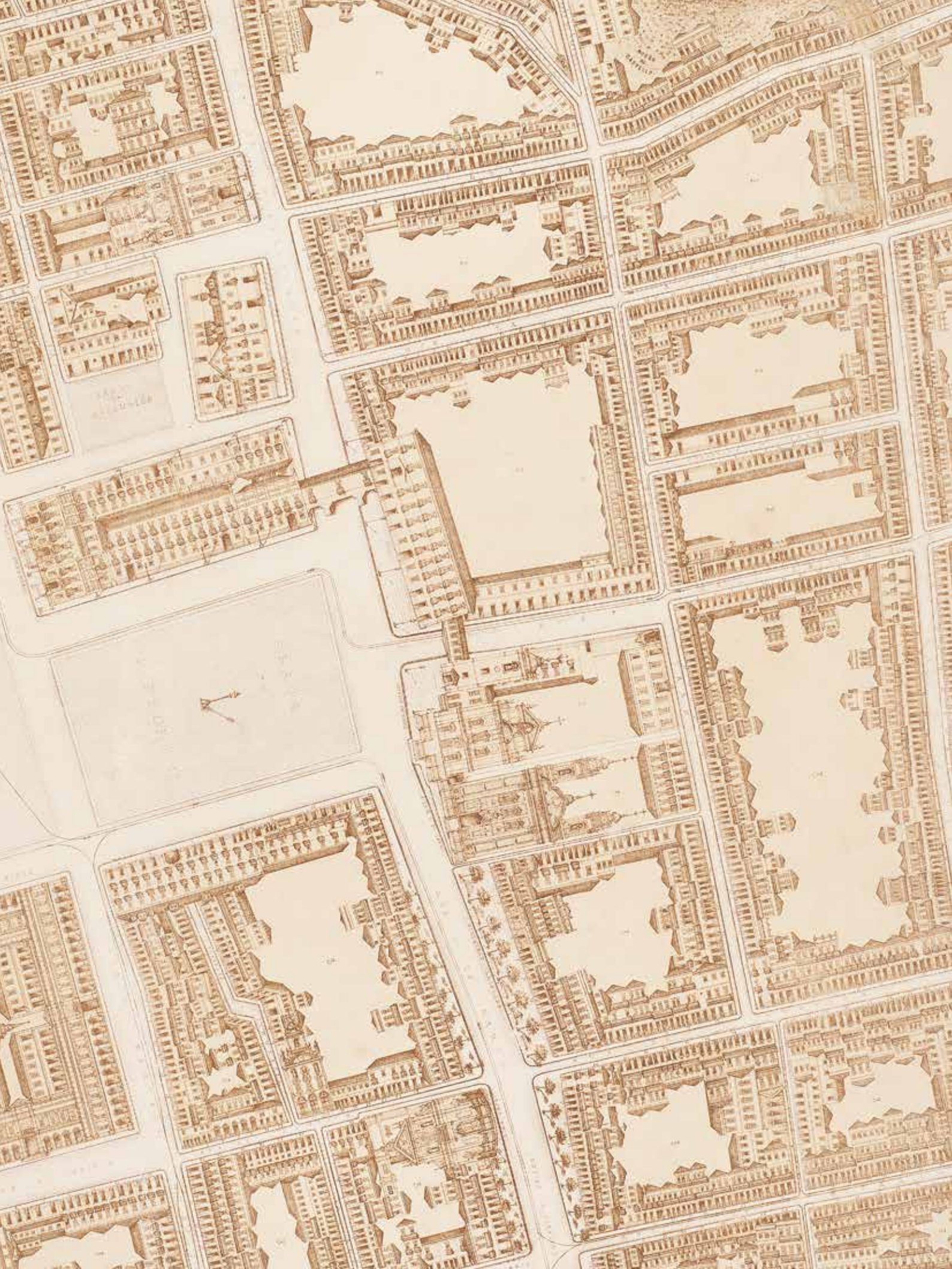








# LINHA DO TEMPO



## Legenda

- EU NA EUROPA
- BR NO BRASIL
- IND NA INDÚSTRIA

À esquerda: detalhe *Mappa Architectural da cidade do Rio de Janeiro - Parte Comercial*, 1874

**1782** | Na Grã-Bretanha, Gilpin publica um guia de viagens pela Inglaterra, estimulando a busca por locais irregulares, que ele chama de “pitorescos”, ou seja, adequados para quadros. Ele estimula o “turista pitoresco” a desenhar, ao ar livre, rascunhos dos locais visitados, registrando suas “impressões” dos lugares irregulares. Desde então, os “turistas pitorescos” britânicos começam a colorir seus rascunhos de “impressões” com aquarela e com tinta a óleo durante a pintura ao ar livre.

**1789** | Início da Revolução Francesa contra a monarquia da família Bourbon.

**1797** | Vauquelin isola o cromo.



- 1799** Valenciennes publica na França o manual *Reflexões e conselhos a um aluno sobre a pintura e particularmente sobre o gênero da paisagem*, recomendando que a pintura de paisagem ao ar livre seja feita entre meia hora e duas horas no máximo, para captar as peculiaridades dos efeitos atmosféricos momentâneos, e que sirva apenas como início para quadros a serem finalizados em ateliê.
- 1802** Descoberta dos amarelos de cromo. Descoberta do azul cobalto.
- 1804** Napoleão é coroado Imperador como desdobramento da Revolução Francesa.
- 1807** Sob ameaça da invasão eminente das tropas de Napoleão, a família real portuguesa foge de Lisboa.
- 1808** A família real portuguesa chega ao Rio de Janeiro fugindo das tropas de Napoleão que avançavam sobre Portugal.
- 1814** Napoleão é derrotado, e a família Bourbon volta a governar a França. A monarquia restaurada dos Bourbon passa a perseguir os colaboradores de Napoleão.
- 1815** Um grupo de artistas e técnicos em construções que haviam colaborado com Napoleão, sofrendo perseguição da restauração da monarquia dos Bourbon na França, parte para o Rio de Janeiro em busca de refúgio, oferecendo-se para fundar uma escola de artes e ofícios; dentre os emigrantes está o pintor Nicolas-Antoine Taunay.
- 1816** Os artistas e técnicos em construções fugidos da perseguição dos Bourbon na França chegam ao Rio de Janeiro, dentre os quais Nicolas-Antoine Taunay e família. D. João VI enfrenta oposição na corte brasileira contra os artistas e técnicos em construções franceses que haviam colaborado com Napoleão, inviabilizando a fundação de uma escola de artes e ofícios com os imigrantes.
- 1817** Descoberta do amarelo de cádmio.
- 1817** A França estabelece uma categoria do Prêmio de Roma para a pintura de paisagem, dando início a uma onda de popularização da pintura de paisagem ao ar livre durante o verão. Começam a ser fundadas colônias de pintores ao ar livre na costa francesa da Normandia.
- 1821** O rei D. João VI volta para Portugal, deixando seu filho Pedro como regente do Brasil.
- 1822** O pintor Corot tem aulas com dois pupilos de Valenciennes na Escola de Belas-Artes de Paris e passa a misturar branco nas cores com que pinta para representar a luz ao ar livre, método conhecido como “pintura clara”.
- 1822** Von Liebig publica a descrição da síntese do verde Veronese a base de cobre.
- 1822** O Brasil se torna independente de Portugal, tendo como monarca D. Pedro I.
- 1826** D. Pedro I funda a Academia Imperial de Belas-Artes no Rio de Janeiro. A disciplina de paisagem passa a ser ensinada por Nicolas-Antoine Taunay.
- 1827** Bouvier publica o *Manual dos jovens artistas e pintores amadores*, com uma descrição de pincel com virola metálica para fixação dos pelos ao cabo, que permite a fabricação dos primeiros pincéis chatos e a consequente aplicação de pinceladas chatas de tinta.
- 1828** Guimet sintetiza o azul ultramarino, até então feito com lápis-lazúli.
- 1829** O pintor Corot vai a Barbizon, na floresta de Fontainebleau, para pintar ao ar livre; retorna no ano seguinte e conhece os pintores Rousseau, Huet, Troyon, Millet e Daubigny. Barbizon se torna um destino turístico de pintores pitorescos que praticam a pintura ao ar livre. Montabert publica o *Tratado completo da pintura*, onde define a *pochade* como um rascunho colorido pintado grosseiramente, ou ensaio livre.
- 1830** Nicolas-Antoine Taunay volta à França, deixando seu filho Félix Émile Taunay como professor de pintura de paisagem na Academia Imperial de Belas-Artes do Rio de Janeiro; Félix possui um exemplar do manual *Reflexões e conselhos a um aluno sobre a pintura e particularmente sobre o gênero da paisagem*, de Valenciennes, cujo método para pintura de paisagem passa a ser adotado nessa instituição de ensino.
- 1831** D. Pedro I retorna a Portugal, deixando seu filho e herdeiro Pedro, menor de idade, sob a tutela de regentes.
- 1831** Chevallier anuncia no *Anuário do Comércio*, na França, a moagem mecânica de pigmentos.
- 1835** Field publica *Chromatography*, endossando a durabilidade das novas cores industriais. O branco de zinco, descoberto em 1782, é lançado comercialmente.
- 1840** O norte-americano Rand patenteia o tubo de tinta metálico para substituir as embalagens de tinta em bexiga de porco. Amarelo e laranja de cádmio passam a ser comercializados.
- 1840** D. Pedro II é declarado imperador do Brasil aos 14 anos de idade.
- 1840** Nasce Monet em Paris; ele cresce na cidade do Havre, na França.
- 1841** A firma britânica Winsor & Newton quebra a patente de tubos metálicos de tinta de Rand, adicionando um bocal com tampa rosqueável; os tubos metálicos de tinta a óleo passam a ser largamente consumidos para pintura ao ar livre, sendo mais práticos que as embalagens de bexiga de porco.
- 1841** Nasce Renoir, na cidade de Limoges, na França, sede de importante indústria de porcelanas pintadas.
- 1844** A família de Renoir se muda para Paris.

- 1844** | Começa a ser publicado o *Almanak Laemmert* com o nome e endereço dos estabelecimentos comerciais do Rio de Janeiro; dele constam seis lojas de tinta.
- 1848** | No *Almanak Laemmert*, constam doze lojas de tintas no Rio de Janeiro, dentre as quais a de Pedro Rambert com “um grande sortimento de tudo o que pertence à pintura a óleo, miniatura, aquarela e fresco”.
- 1850** | A indústria Lefranc passa a anunciar amarelo de cádmio em seu catálogo, na França. O amarelo de zinco também passa a ser comercializado.
- 1851** | Nasce Castagneto em Gênova, na Itália.
- 1854** | Em Paris, Renoir começa a trabalhar, aos treze anos, na firma Lévy Frères como pintor de porcelanas que imitavam as fabricadas na cidade de Sèvres; Renoir pintava xícaras e pratos com imagens de buquês de flores, recebendo cinco centavos por dúzia e, posteriormente, com retratos, recebendo seis tostões por cada retrato de Maria Antonieta.
- 1856** | Perkin sintetiza a mauveína, origem do pigmento roxo *mauve*.
- 1856** | Monet conhece o pintor Boudin, que lhe ensina a pintar ao ar livre.
- 1858** | Ducrot publica o manual *A pintura a óleo e a pastel aprendidas sem mestre*, descrevendo o método de subtrair óleo da tinta aplicando-a sobre papel ou madeira absorventes, deixando a tinta mais espessa. Renoir muda de emprego, passando a pintar leques com cópias de quadros de Watteau, Lancret e Boucher, pintores do século anterior que utilizavam a técnica da pintura a óleo opaca; o quadro que Renoir mais copia é “Diana no banho”, de Boucher.
- 1859** | Lefranc começa a comercializar tinta a óleo em tubos de metal na França. Guignet patenteia na França o verde veridiano, composto de cromo, descoberto em 1838. O violeta de cobalto passa a ser comercializado.
- 1859** | Monet vai para Paris estudar pintura de quadros.
- 1860** | Lançamento do azul cerúleo, composto de cobalto e estanho, no mercado.
- 1860** | Renoir vai diariamente ao Louvre copiar quadros na hora do almoço, registrando-se no museu como copista.
- 1860** | Nasce Parreiras em Niterói.
- 1861** | Renoir abandona seu terceiro emprego como pintor de painéis de enrolar após economizar dinheiro, entrando como aprendiz na escola do pintor Gleyre, onde podia praticar com modelo-vivo, aprendendo com o mestre a técnica da pintura de quadros.
- 1862** | Monet entra como aprendiz na escola de Gleyre; Renoir, Monet, Sisley e Bazille se conhecem durante o aprendizado com Gleyre; Renoir vai pintar ao ar livre na floresta de Fontainebleau, em companhia de Sisley, durante o verão, onde conhece o pintor Diaz, que praticava a pintura ao ar livre em Fontainebleau desde 1837, de quem recebe o conselho de abandonar a pintura sobre fundo escuro praticada por Gleyre. Renoir muda sua técnica, buscando pintar o que via ao ar livre, tal como lhe indicara Diaz, e Sisley o reprova: “Você ficou louco! Que ideia essa de fazer as árvores azuis e o chão roxo!”
- 1863** | Monet, Renoir e Sisley vão pintar ao ar livre na floresta de Fontainebleau; retornam a ela dois anos depois.
- 1866** | Monet trabalha no quadro “Mulheres no jardim”, abandonando esboços e estudos preparatórios para pintar imediatamente sobre a tela final. Nasce Visconti em Giffoni Valle Piana, na Itália.
- 1868** | Graebe e Liberman sintetizam o vermelho alizarina, até então produzido com o inseto cochonilha. O violeta de Nuremberg é sintetizado a partir do manganês.
- 1869** | Renoir e Monet vão pintar ao ar livre juntos em Bougival; ambos trabalham um tema comum: os banhos de rio em “La Grenouillère”; Monet usa inovadoramente o pincel chato para aplicar manchas chatas e separadas de tinta a óleo opaca e espessa, deixando entrever o fundo da tela, e chama o próprio resultado de *po-chade*; Renoir usa a tinta a óleo mais diluída, pintando rapidamente com pinceladas curtas e curvas; Monet usa em seu quadro as cores: branco de chumbo, azul da Prússia, azul cobalto, verde veridiano, verde esmeralda, verde de cromo, amarelo de cromo, amarelo limão, ocre amarelo, ocre vermelho, laca vermelha, violeta de cobalto e preto marfim.
- 1871** | Monet se muda para Argenteuil.
- 1872** | Monet usa a técnica da pintura rápida ao ar livre, desenvolvida com Renoir a partir de 1869, para uma cena de costumes da festa anual de Argenteuil; ele adquire um barco-ateliê para pintar ao ar livre sobre as águas, artifício já usado pelo pintor Daubigny desde 1852. Monet pinta a tela “Impressão: sol nascente” na cidade do Havre.
- 1872** | O *Almanak Laemmert* apresenta uma duplicidade de categorias: “Lojas de ferragens, tintas, vernizes, miudezas” e “Lojas de tintas e vernizes de todas as qualidades”, indicando uma especialização no comércio de tintas no Rio de Janeiro. Visconti chega ao Brasil.

- 1874** Renoir, Monet, Sisley, Pissarro, Degas, Prin e Morisot fundam a cooperativa “Sociedade anônima dos artistas pintores, escultores e gravadores”, realizando uma exposição coletiva de 29 artistas no estúdio do fotógrafo Nadar, em Paris; a mostra inclui pinturas feitas ao ar livre, como o quadro “Impressão: sol nascente”, de Monet, além de vários outros quadros a óleo com tinta opaca pintados com o método da pintura rápida; o crítico de arte Leroy publica um artigo pejorativo, destacando a quantidade de quadros de “impressão” e chamando o grupo de “impressionistas”.
- 1874** Castagneto chega ao Brasil.
- 1876** A cooperativa “Sociedade anônima dos artistas pintores, escultores e gravadores” realiza sua segunda exposição em Paris.
- 1877** A cooperativa “Sociedade anônima dos artistas pintores, escultores e gravadores” realiza sua terceira exposição em Paris; Renoir insiste no emprego do título *Impressionistas* para a exposição, para explicitar ao público o tipo de obra que encontrariam, ciente da polêmica gerada pelas mostras anteriores da cooperativa: “Eis aqui o nosso trabalho. Nós sabemos que vocês não gostam dele. Se entrarem para ver, azar de vocês. Não haverá devolução de ingressos”.
- 1877** Zeferino da Costa se torna professor de paisagem na Academia Imperial de Belas-Artes do Rio de Janeiro; ele reclamaria posteriormente da falta de verbas para o deslocamento dos alunos para praticar a pintura ao ar livre. Castagneto é admitido como aluno na Academia Imperial de Belas-Artes.
- 1878** Grimm, pintor de paisagens pitorescas nascido na Baviera em 1846, chega ao Rio de Janeiro.
- 1882** O *Almanak Laemmert* ganha a seção “Tintas em pó e preparadas, objetos para pintores, desenhistas etc.”, reconhecendo a especialização do comércio de materiais artísticos no Rio de Janeiro e sua expansão; constam onze lojas de materiais artísticos, dentre as quais a Casa De Wilde com “grande sortimento de tintas, telas, papel, pincéis e outros materiais para pintura artística”. Grimm participa de uma exposição coletiva no Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro, apresentando 128 trabalhos, dos quais se destacam paisagens pitorescas pintadas durante suas viagens; possivelmente por intervenção de D. Pedro II, o Ministério de Negócios do Império ordena a contratação de Grimm como professor interino de paisagem na Academia Imperial de Belas-Artes, contra a vontade dos acadêmicos; Grimm adota o método da pintura de paisagem ao ar livre na Academia, declarando: “Quem quer aprender a pintar, arrume cavalete e vá pro mato”; dentre seus alunos estava Castagneto.
- 1883** Parreiras entra como aluno na Academia Imperial de Belas-Artes. Grimm solicita ao governo imperial passes de bonde para seus alunos irem pintar ao ar livre nos arredores do Rio de Janeiro. As cores usadas por seus alunos de pintura a óleo eram: preto, branco, amarelo, ocre, terra de Siena, verde, azul e vermelho.
- 1883** Laforgue publica *A Arte Impressionista* por ocasião de uma exposição em Berlim, defendendo que os impressionistas haviam expandido a técnica da pintura rápida de paisagens ao ar livre com tinta a óleo opaca para os demais gêneros de pintura, como os retratos e as cenas de interior.
- 1884** Parreiras se torna aluno de paisagem de Grimm. O contrato de Grimm com a Academia Imperial de Belas-Artes não é renovado; ele então parte para Niterói com seis alunos, dentre os quais Parreiras, passando a residir perto da praia de Boa Viagem; seus alunos compartilham uma república em Niterói para ficar perto do mestre. Castagneto abandona a Academia Imperial de Belas-Artes.
- 1885** Visconti entra como aluno na Academia Imperial de Belas-Artes.
- 1886** Castagneto passa a pintar paisagens marinhas dentro de um barco.
- 1887** Grimm adoece e parte para a Europa, falecendo na Sicília.
- 1888** Gonzaga Duque publica o livro *A arte brasileira*, reconhecendo que Grimm fora o único a fundar uma escola de pintura no Rio de Janeiro; a respeito da pintura rápida com tinta a óleo opaca de Castagneto, escreve: “Não lhe peçam um quadro acabado, envernizado, escovado, esbatido. Seus estudos são feitos *d’après nature* [ao vivo], à guisa de *pochades*, largamente, independentemente. Mas quanta expressão nesses empastelamentos, quanta individualidade nesses borrões despretensiosos e sinceros!”
- 1889** Último ano de publicação do *Almanak Laemmert* durante o Império, constando 52 lojas de “Tintas em pó e preparadas, objetos para pintores, desenhistas etc.”, dentre as quais a de Thiago & Filhos “com grande sortimento de tintas e vernizes e artigos concernentes à pintura, por atacado e a varejo, todos importados diretamente pelos mesmos”, comprovando a forte expansão do mercado de materiais artísticos no Rio de Janeiro durante a década de 1880. Proclamação da República.
- 1890** Parreiras se torna professor de pintura de paisagem da Escola Nacional de Belas-Artes, que ocupa a posição da antiga Academia Imperial de Belas-Artes; ele dá aulas ao ar livre, levando seus alunos a Niterói; resiste à reforma da instituição de ensino de artes no início da República, deixando de ser professor; funda a Escola do Ar Livre em Niterói em oposição ao sistema de ensino oficial. Outros professores, igualmente contrários ao rumo das reformas da instituição, fundam o Ateliê Livre, no Rio de Janeiro, e Visconti se torna aluno de pintura.
- 1898** Num artigo do *Jornal do Commercio*, Visconti é identificado ao impressionismo: “As suas *pochades* são verdadeiras notas impressionistas”.
- 1900** Castagneto falece no Rio de Janeiro; as cores usadas em suas pinturas a óleo eram: branco de chumbo, branco de zinco, amarelo de cádmio, vermelho francês (sulfeto de mercúrio), amarelo ocre, azul de cobalto, verde esmeralda ou veridiano, preto de marfim, azul ultramarino e vermelho de alizarina.
- 1937** Parreiras falece em Niterói; as cores usadas em suas pinturas a óleo eram: branco de zinco, branco de chumbo, ocre amarelo, amarelo de cádmio, vermelho de cádmio, vermelho de Veneza, terra de Siena queimada, laca rosa, verde esmeralda ou veridiano, azul ultramarino e preto de marfim.



# A PRIMEIRA PALÊTA

Lido na Academia Fluminense de Letras por **Antonio Parreiras**, na sessão solene realizada em homenagem ao seu jubileu artístico.

Grimm fôra enfim nomeado professor da aula de paisagem na Academia de Belas Artes.

Até então vivia-se na rotina a copiar estampas, representando cousas velhas e estrangeiras. Serviam de modelo litografias de “vieux chenes”, “peupliers”, “saules”, “fusains” de Allongé ou de Appian. Quando não era isto, eram gravuras representando ruínas romanas, ou velhos castelos da Alemanha, milhares e milhares de vezes reproduzidas, já privadas de certo das duvidosas qualidades artísticas que por ventura, há dezenas e dezenas de anos tiveram os originais. Estudava-se paisagens dentro de uma sala:...

Logo ao matricular-me na Academia, deram-me para copiar uma grande estampa, onde se via uma limosa “Chaumiére” normanda. Tudo que

nela estava era-me estranho, desconhecido, não me podia interessar. Impuzeram-me porém copia-la, tal qual, até aquilo que estava errado:...

“Faz uma cousa assim. A Academia quer. Depois vem comigo para o campo se você quer ser um dia um paisagista.”

Imaginem-se o meu contentamento quando ouvi estas palavras de Grimm. Trabalhei como um louco dias, semanas, copiando traço por traço a grande estampa e como tudo dependia sómente de paciência a minha copia nenhuma diferença fazia do original. Mas, levei mais de um mês a fazer o que uma máquina fotográfica teria feito em dois segundos. O professor ficou satisfeito. Apresentou á congregação o meu trabalho, conseguindo a minha passagem para a aula e pintura, que já então funcionava numa ladeira

barrenta, fortemente colorida, cheia de casebres e lindas árvores, na base do morro de Santo Antônio.

Adquiri todo o material inclusive uma belíssima caixa de tintas. Que alegria! Em casa, á noite, puz-me a examinar tubo por tubo. Aspirava-os como se contivessem deliciosos perfumes. Experimentava os pinceis, de cabo envernizado, em cuja extremidade se adaptava num anel prateado a seda vegetal. Dava com ele “toques no espaço”, como se já estivesse a pintar ao “natural”. Tendo caixa tão bonita, toda envernizada por fóra, toda prateada por dentro, tive uma idéia... Se eu colocasse, no tempo, mesmo no centro, uma grande palêta de prata, com as minhas iniciais entrelaçadas em ramos de louros!? Havia em casa um velho castiçal. Meu irmão era ourives. Fundiu-o. Lami-

nou a barra. Cortou espêssa, uma grande palêta. Poli-a com esmero. Gravou no centro as minhas iniciais e as entrelaçou em louros. A palêta era tão grande quasi como o tampo da caixa! Brilhava de um modo ofuscante. No dia seguinte, logo ao alvorecer, parti para o Rio de Janeiro ostensivamente fazendo ver a todos a minha caixa de tintas. Cheguei lá em cima, no morro de Santo Antônio, onde pouco depois apareciam os colegas e o professor. A minha caixa fez sucesso. Os colegas, agachados em redor dela riam. Faziam uma troça de todos os diabos.

Não me deixaram tranquilo durante todo o tempo que durou a aula.

— Olhem, olhem a caixa dêle, tão bonitinha com palêta de prata...

— Êle já começa ganhando louros, já estão no tampo da caixa.

Até o professor, deixando o seu trabalho veio troçar.

— Praia Grande, era assim que êle me chamava, você dá a mim esta caixinha tão bonitinha?...

Embora envergonhado da minha infantilidade não respondia.

Sempre tive a felicidade de jamais me deixar governar. Conservei a minha caixa de tinta com a sua palêta de prata durante longos anos. O tempo, o uso, apesar do cuidado que sempre tive com o meu material de trabalho, foi aos poucos esmaecendo-a, tornando-a menos evidente. Afinal oxidada, confundiu-se com o tom envelhecido da madeira. Um dia, dia triste como tiveram muitos os discípulos de Grimm, a palêta foi retirada da caixinha e foi parar no “monte de socorro”. Só muito tempo depois, voltou a ocupar o antigo lugar. Foi porém

por pouco. Voltou a ser empenhada, e tantas vezes foi que afinal quasi que já ia sozinha... E assim durante muitos anos a caixa foi minha inseparável companheira por montes e vales, por florestas e praias. As vezes, já mortos quasi todos os discípulos de Grimm, muitos anos depois, contemplando-a aberta a destacar-se na areia ofuscante das praias, ou sôbre o aveludado musgo das pedras húmidas das florestas, todo o passado parecia dela surgir em diáfanas visões. Eram, porém, palidamente coloridas. Um dia a caixa, já muito velhinha, toda carcomida, cheia de cicatrizes, despolida, não poude mais com o peso das tintas, desconjuntou-se. Amparei-a com suportes de madeira nova. Qual, nem mesmo assim, poude acompanhar-me. Arriscava-se a ficar no caminho, em pedaços. Cuidadosamente, como uma relíquia, guardei-a numa prateleira do meu “atelier”, cobrindo-a com um pedaço de veludo velho. Deixei o Brasil. Anos passei no estrangeiro. Tive outras, muitas outras mais belas, mais amplas, mais aperfeiçoadas, mas jamais me deixava de lembrar, da velha caixa que tinha ficado no “atelier”, abandonada. Voltando ao Brasil tive que fazer reparos no “atelier”. Confesso, já não me lembrava da caixinha. Longe dos olhos, longe do coração... De mais não tinha eu outras melhores!?... Afinal, por acaso, a vi... Encontrei-a em fragmentos. Quasi toda devorada pelo cupim. Ia atira-la ao chão quando vi da palêta a parte superior onde por longo tempo haviam permanecido as tintas, tornando-a invulnerável á destruição do cupim. Tirando-lhe o pó, descobri ainda os vestígios das côres. Pareceu então ouvir uma queixa sair daquêle fragmento da palêta.

— Até que afinal, ingrato, apareces. Como de tudo tu te esqueceste?

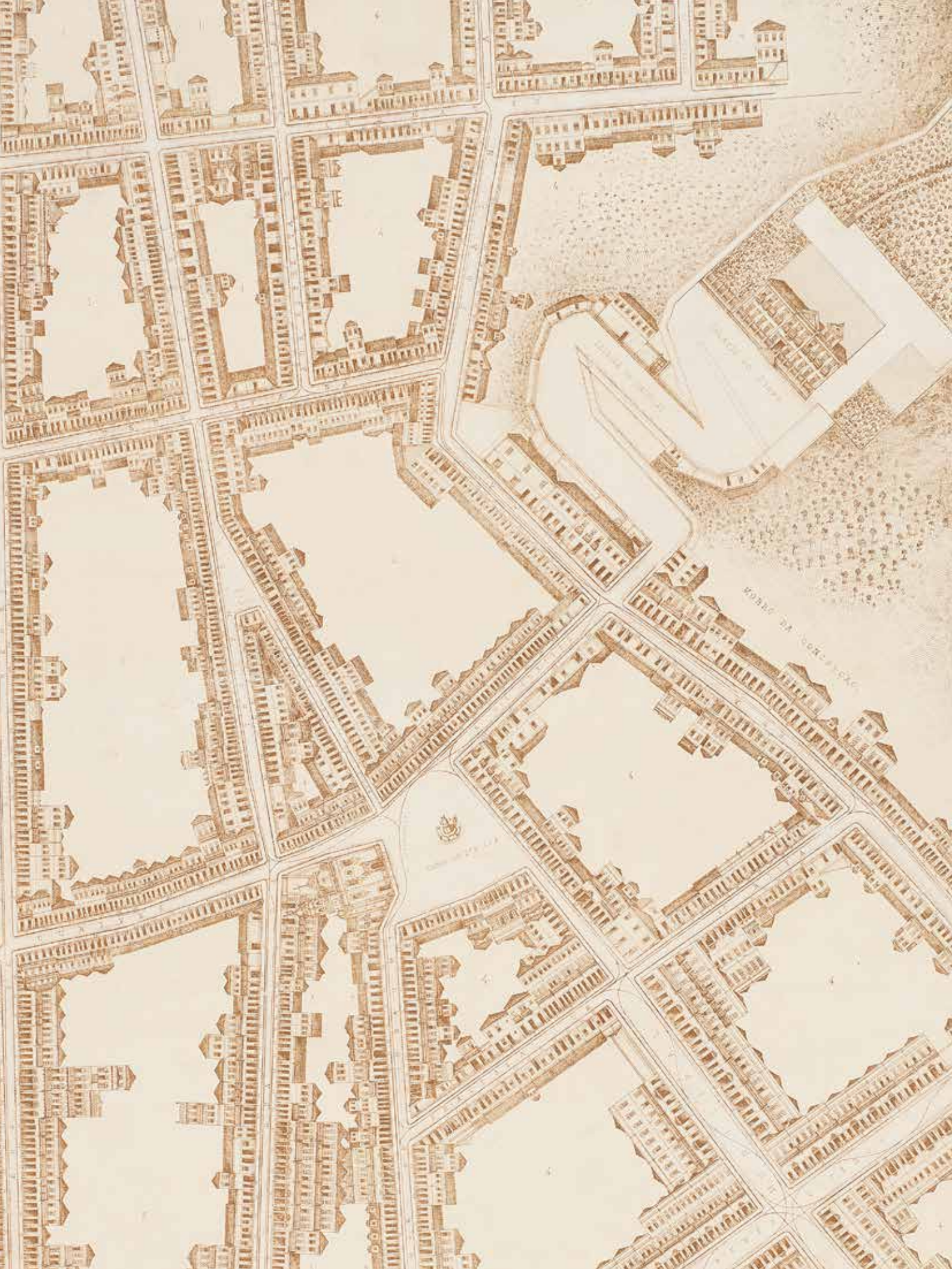
— É incrível!

Supunha, que jamais te sairiam da lembrança aquelas caminhadas por montes e vales, ao romper do dia levando-me dentro da caixinha, pendurada ao teu hombro. Depois no recanto de um bosque sombrio, ou nas margens de um regato de águas transparentes, tu unias-me a teu braço prêsá á tua mão para eu te dar os tons. Depois, enquanto contemplavas a “Naturesa”, tu me deixavas repousar sôbre o musgo macio ao abrigo do sol. Eras todo doçura, meiguice. Não tiravas os olhos de mim. Prêsá á tua mão, eu te ajudava a colorir os teus sonhos... E assim, a cantares, trabalhavas todo o santo dia, cheio de entusiasmo, de alegria, de esperanças no provir... Depois, na hora mixta, felizes, voltavamos. Cuidadosamente tu tratavas de mim. Punhas-me dentro do estojo para repousar. Ao romper do dia vinhas me buscar, enfeitavas-me com um rosário de gemas multicôres, rutilantes. Não eram muitas, apenas oito, mas verdadeiras de inalterável vigor e irradiação. Não esmaeciam com o tempo, não se apagavam com a ação da luz. Despresavas as que tinham efêmera durabilidade embora produzindo aparente encanto. E lá iam. Levando-me com cuidado para que o meu rosário não se desatasse... Como eu ficava bonita quando, fóra da caixa, a luz do sol triunfante, fazia brilhar as minhas coloridas contas! Mas tudo acabou-se para mim. Fiquei velha e tu, achando-me talvez redícula, não quizestes mais me enfeitar e me abandonar.

Arrependi-me do que havia feito.

Reunia os fragmentos da caixa, quando surgiu a palêta de prata que ornava outrora o seu tampo, que tanto fizera rir os discípulos de Grimm, naquela manhã clara, lá no morro de Santo Antônio. O passado surgia daquela denegrada palêta e o passado traz sempre saudades.





# Experiências poéticas

À esquerda: detalhe *Mappa  
Architectural da cidade do Rio de  
Janeiro - Parte Comercial*, 1874

Aqui no MAM nós chamamos de experiências poéticas os momentos em que propomos atividades que estimulam a criação de um museu — e um mundo — com outras percepções.



## Exercício de atenção

Uma pintura impressionista nos convida a abrir os olhos para a riqueza de cores e luzes que o mundo apresenta. Ao olhar para uma obra de arte impressionista, devemos estar atentos para todas as variações de cores e luminosidade que uma superfície pode ter.

Para um impressionista, uma cor não é algo imutável que permanece sempre da mesma forma, mas que se apresenta de diferentes formas dependendo das condições de luminosidade em que foi feita, ou da relação de contraste ou complementaridade que as cores mantêm entre si. Por exemplo, a roupa azul vestida pela modelo no quadro de Renoir (*Dama sorrindo*), não é simplesmente azul. Se olharmos atentamente, vemos uma multiplicidade de tons e cores dentro desse azul, ora mais

claro, ora mais escuro ou esverdeado. O mesmo acontece com toda a realidade que nos cerca. Quando olhamos com calma para uma parede branca, por exemplo, veremos a grande variedade de cores e luzes que a própria cor branca tem. Ou, então, se atentarmos para a grande quantidade de tons e para a riqueza cromática presentes na escuridão de sombra, entenderemos o que os impressionistas queriam mostrar: a realidade das cores e das luzes como elas aparecem aos nossos olhos, e não como estão em nossas ideias pré-concebidas do que deve ser a cor branca ou uma sombra. A pintura impressionista instiga um olhar atento da realidade, o que exige atenção e pausa para podermos enxergar exatamente como a realidade em que vivemos se manifesta aos nossos olhos e à nossa percepção.

### Proposição:

Ao visitar a exposição *O impressionismo e o Brasil* permita-se esse tempo para contemplar cada trabalho e observe como essa variedade de cores chega aos seus olhos. Observe também a si mesmo, e quais são as sensações e os sentimentos que lhe ocorrem enquanto você trata de compreender o que está vendo.

## Paisagem em uma pincelada



Procure um lugar confortável com uma paisagem que você ache interessante. Vale lembrar que as paisagens podem estar em todos os lugares, inclusive na janela da nossa casa.

Leve um cronômetro, alguns pincéis e tintas de cores variadas; quanto mais tons diferentes e vivos você encontrar, mais impressionante pode ser a experiência.

Respire fundo e observe a paisagem à sua frente. Tente perceber os pontos onde há luz, onde há escuridão e quantas sombras se escondem.

De onde você está dá para perceber o vento? Se for um dia com chuva, como você consegue percebê-la caindo? Por toda a paisagem há impressões de cores e luzes diferentes.

Você fará três pinturas dessa paisagem, mas cada uma delas terá um tempo limite para você terminar. Na primeira você terá 5 minutos, na segunda, 3 minutos e, na última, 1 minuto!

Você poderá pensar que não é possível fazer uma pintura inteira em tão pouco tempo, mas essa é a experiência: manusear o pincel tão rápido e fazer as cores aparecerem no papel antes mesmo de o sol mudar de lugar.

Agora respire fundo mais uma vez e mergulhe na sua paisagem.

### Materiais:

- Papel canson;
- Pincel;
- Tinta guache ou acrílica;
- Cronômetro.

## Como fazer sua tinta a óleo

### Materiais:

- Óleo de linhaça;
- Pigmento em pó (como o da marca Xadrez, ou outra que se encontre em lojas de materiais artísticos).

Misturar o pó ao óleo até obter uma pasta homogênea com a consistência de uma pasta de dente. Não pode ter pó demais e nem óleo sobrando. Essa mistura pode ser feita com uma espátula, que também poderá servir de ferramenta para a pintura no lugar do pincel. No caso do pincel, o de pelo chato é o mais indicado para uso com essa tinta.

Para lavar o pincel ou diluir\* a tinta para a pintura: solvente aguarrás ou terebintina (aguarrás vegetal).

\*Quanto mais diluída a tinta no solvente, mais transparente a cor fica. Assim, podemos utilizá-la como uma camada sobreposta na camada de tinta anterior já seca, obtendo, assim, as *veladuras*.

## Quer continuar?

Você também pode produzir sua própria tela.



### Materiais:

- Tecido de lona de algodão (com tramas mais fechada, encontrada em lojas de tecido);
- Tinta látex branca;
- Chassi de madeira.

Corte a lona no tamanho que dê para esticá-la no chassi, contornando-o. Umedeça-a e então a estique, prendendo-a na parte posterior do chassi com a lona puxada pelas laterais externas. Puxe bem cada lateral antes de

fixá-las com uma pistola de grampos. Dilua um pouco de tinta látex branca com água, aplicando-a com rolinho na lona esticada. Deixe secar e, se necessário, aplique mais uma camada de tinta. Após seca, sua tela está pronta!

## Pintando fotos

Calma, ninguém vai pintar as fotos antigas da família. A ideia é pintar *sobre* as fotos usando um papel vegetal ou transparente.

Pegue uma foto colorida e coloque sobre ela um papel vegetal. Certifique-se de que ela esteja totalmente coberta por ele. Observe bem as cores que conseguimos enxergar. Separe algumas tintas guache e vá pintando o papel com as cores que você percebe. Misture as tintas até conseguir chegar no tom que lhe pareça melhor. Não desenhe nenhuma linha, apenas vá pintando o papel até terminar de cobrir todas as cores. Retire o papel e coloque-o ao lado da sua foto. O que você achou?



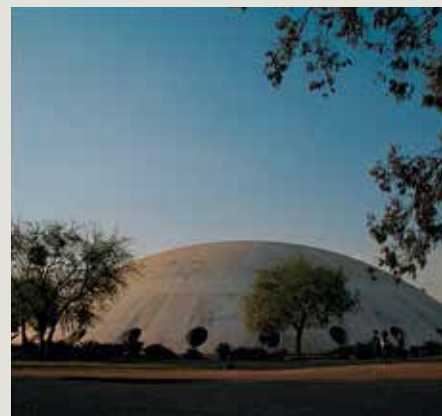
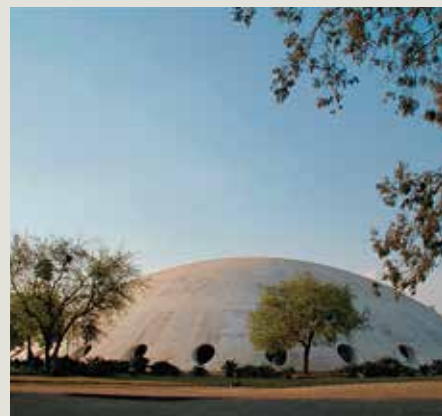
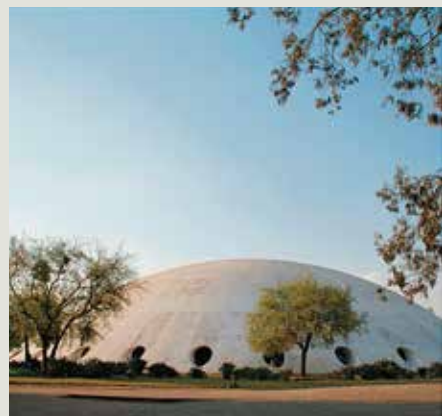
### Materiais:

- Foto colorida;
- Papel vegetal ou transparente;
- Tinta guache de diversas cores;
- Pincel.





# Experimentando a luz



Você sabia que *fotografia* quer dizer **desenho da luz**? Em grego, o termo *foto* é **luz** e *grafia* quer dizer **desenho**.

Provavelmente você já deve ter tirado uma foto, e no momento de conferi-la percebeu que ela não saiu exatamente do jeito que você pensou. Ficou mais claro, mais escura, meio alaranjada, e nem sabemos direito por quê. Tiramos mais fotos até chegarmos em uma que nos agrada. Mas, o que aconteceu com as outras? Será que é problema da câmera? Na verdade, a culpa é da luz e de como tanto a máquina quanto nós a percebemos.

Toda câmera fotográfica é uma imitação dos nossos olhos (lentes) e nosso cérebro (filme ou sensores). Em algumas câmeras tudo é automático, mas em outras podemos manipular a forma como ela entende a luz, e é aí que começa nossa brincadeira:

## Exercício 1

Dificuldade: fácil

Procure uma câmera fotográfica ou um programa de celular que tenha a função *Manual* (M). Selecione-a e tire uma foto. Como ficou? Se ficar muito claro ou muito escuro, mexa na câmera até encontrar o ponto que desejar. Há três parâmetros que podemos mexer: diafragma (f), obturador (T) e ISO.

Quando você encontrar uma combinação que lhe agrada, anote. Por exemplo: f=5,6 / T=1/100 e ISO=200.


Agora, vá para um lugar comum, pode ser a janela de sua casa. Tire uma foto da paisagem. Faça isso três vezes, uma de manhã, uma ao meio-dia e outra no final da tarde. Utilize a mesma combinação de parâmetros na câmera. E aí, o que aconteceu em cada foto?



## Exercício 2

Dificuldade: média

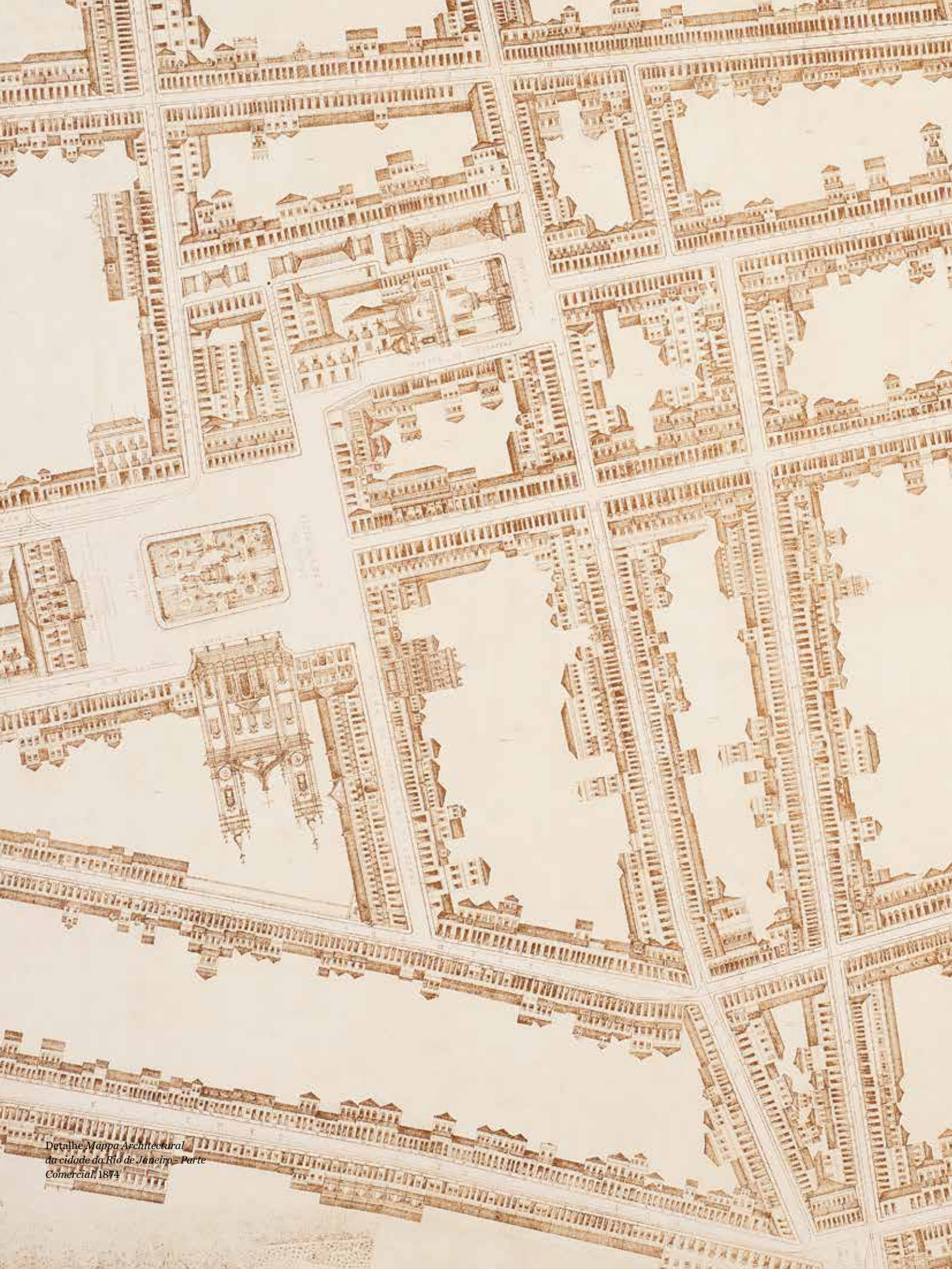
Depois de explorar bastante a câmera, podemos ir um passo adiante. A câmera tem uma função que se chama *balanço de branco* (WB). Essa função brinca como a câmera percebe a temperatura da luz. Quanto mais azul, mais quente; quanto mais vermelha, mais fria. Estranho, né? Mas é isso mesmo.

Existem vários símbolos para cada temperatura diferente. Podemos brincar com esses símbolos e tirar várias fotos de um mesmo lugar, no mesmo horário, mudando somente eles. Podemos começar com o símbolo *luz do dia*  e ir trocando para os outros. Como as cores estão saindo de acordo com cada símbolo?

AWB 



# OBRAS EXPOSTAS



Detalhe Mappa Architectural  
da cidade do Rio de Janeiro - Parte  
Comercial, 1874

## Antônio Garcia Bento

Campos dos Goytacazes, RJ, 1897 –  
Rio de Janeiro, RJ, 1929

### *Porto do Calaboço*, 1921

Óleo sobre madeira  
24 x 35,5 cm  
Coleção Orandi Momesso

### Sem título, s.d.

Óleo sobre madeira  
35 x 27 cm  
Coleção Orandi Momesso

### Sem título, s.d.

Óleo sobre cartão  
20 x 29 cm  
Coleção Orandi Momesso

## Antonio Parreiras

Niterói, RJ, 1860 – 1937

### *Paisagem (Friburgo)*, 1891

Óleo sobre tela  
60 x 73,5 cm  
Coleção Pinacoteca do Estado de São Paulo,  
doação da Família Silveira Cintra, 1956

### *Paisagem (Água parada)*, 1894

Óleo sobre madeira  
14 x 19 cm  
Coleção Pinacoteca do Estado de São Paulo,  
compra do Governo do Estado de São Paulo,  
1944

### *Crepúsculo*, 1895

Óleo sobre madeira  
24,5 x 32,5 cm  
Coleção particular

### *Marinha*, c. 1905

Óleo sobre tela  
45,2 x 64,5 cm  
Coleção Governo do Estado do Rio de Janeiro /  
Secretaria de Estado de Cultura / Fundação  
Anita Mantuano de Artes do Estado do Rio de  
Janeiro - Funarj / Museu Antonio Parreiras

### *Navios na baía do Rio de Janeiro*, 1912

Óleo sobre tela  
41,5 x 53,0 cm  
Coleção particular

### *Contentava-me naqueles tempos...*, 1925

Carvão sobre papel  
39,7 x 48,3 cm  
Coleção Governo do Estado do Rio de Janeiro /  
Secretaria de Estado de Cultura / Fundação  
Anita Mantuano de Artes do Estado do Rio de  
Janeiro - Funarj / Museu Antonio Parreiras

### *Foi naquele ambiente fantástico...*, 1925

Carvão sobre papel  
34,8 x 52,9 cm  
Coleção Governo do Estado do Rio de Janeiro /  
Secretaria de Estado de Cultura / Fundação  
Anita Mantuano de Artes do Estado do Rio de  
Janeiro - Funarj / Museu Antonio Parreiras

### *Outras vezes nos píncaros dos rochedos...*, c. 1925

Carvão sobre papel  
45,2 x 30,1 cm  
Coleção Governo do Estado do Rio de Janeiro /  
Secretaria de Estado de Cultura / Fundação  
Anita Mantuano de Artes do Estado do Rio de  
Janeiro - Funarj / Museu Antonio Parreiras

### *Um deles armou sua tenda...*, c. 1925

Carvão sobre papel  
30 x 45,1 cm  
Coleção Governo do Estado do Rio de Janeiro /  
Secretaria de Estado de Cultura / Fundação  
Anita Mantuano de Artes do Estado do Rio de  
Janeiro - Funarj / Museu Antonio Parreiras

### *Era dela que ao romper da aurora, eu saía...*, 1927

Carvão sobre papel  
43 x 58,5 cm  
Coleção Governo do Estado do Rio de Janeiro /  
Secretaria de Estado de Cultura / Fundação  
Anita Mantuano de Artes do Estado do Rio de  
Janeiro - Funarj / Museu Antonio Parreiras



Caminho de Itaipu, 1932, óleo sobre tela, 40,5 x 73,4 cm, Coleção Governo do Estado do Rio de Janeiro / Secretaria de Estado de Cultura / Fundação Anita Mantuano de Artes do Estado do Rio de Janeiro - Funarj / Museu Antonio Parreiras

***Caminho de Itaipu, 1932***

Óleo sobre tela  
40,5 x 73,4 cm  
Coleção Governo do Estado do Rio de Janeiro / Secretaria de Estado de Cultura / Fundação Anita Mantuano de Artes do Estado do Rio de Janeiro - Funarj / Museu Antonio Parreiras

***Amanhecer no litoral, c. 1933-34***

Óleo sobre tela  
70,6 x 105,5 cm  
Coleção Governo do Estado do Rio de Janeiro / Secretaria de Estado de Cultura / Fundação Anita Mantuano de Artes do Estado do Rio de Janeiro - Funarj / Museu Antonio Parreiras

***Tempo sombrio, 1936***

Óleo sobre tela  
67,5 x 90,7 cm  
Coleção Governo do Estado do Rio de Janeiro / Secretaria de Estado de Cultura / Fundação Anita Mantuano de Artes do Estado do Rio de Janeiro - Funarj / Museu Antonio Parreiras

***Pintando do natural, 1937***

Óleo sobre tela  
77,5 x 96,5 cm  
Coleção Governo do Estado do Rio de Janeiro / Secretaria de Estado de Cultura / Fundação Anita Mantuano de Artes do Estado do Rio de Janeiro - Funarj / Museu Antonio Parreiras

***Crepúsculo, s.d.***

Óleo sobre tela  
60,5 x 90,8 cm  
Coleção Governo do Estado do Rio de Janeiro / Secretaria de Estado de Cultura / Fundação Anita Mantuano de Artes do Estado do Rio de Janeiro - Funarj / Museu Antonio Parreiras

***Dois panoramas da baía do Rio de Janeiro, s.d.***

Óleo sobre tela  
30,4 x 68,2 cm  
Coleção Governo do Estado do Rio de Janeiro / Secretaria de Estado de Cultura / Fundação

Anita Mantuano de Artes do Estado do Rio de Janeiro - Funarj / Museu Antonio Parreiras

***Marinha, s.d.***

Óleo sobre tela  
45,2 x 65,5 cm  
Coleção Governo do Estado do Rio de Janeiro / Secretaria de Estado de Cultura / Fundação Anita Mantuano de Artes do Estado do Rio de Janeiro - Funarj / Museu Antonio Parreiras

***Panorama da Baixada, s.d.***

Óleo sobre tela  
49 x 72 cm  
Coleção Governo do Estado do Rio de Janeiro / Secretaria de Estado de Cultura / Fundação Anita Mantuano de Artes do Estado do Rio de Janeiro - Funarj / Museu Antonio Parreiras

**Arthur Timótheo da Costa**  
Rio de Janeiro, RJ, 1882–1922

***Paisagem com Igreja da Penha, 1915***

Óleo sobre tela  
42,5 x 63 cm  
Coleção particular

***Mercado velho, 1918***

Óleo sobre madeira  
21 x 29 cm  
Coleção Orandi Momesso

***O cais de Pharoux, 1918***

Óleo sobre madeira  
21 x 29 cm  
Coleção Orandi Momesso

***Morro da favela, 1919***

Óleo sobre tela  
40 x 34 cm  
Coleção particular

Quinta da Boa Vista, 1919, óleo sobre tela, 44 x 44 cm, Coleção particular

***Quinta da Boa Vista, 1919***

Óleo sobre tela  
44 x 44 cm  
Coleção particular

***Sem título, 1919***

Óleo sobre madeira  
63 x 48 cm  
Coleção Museu Afro Brasil

**Eliseu D'Angelo Visconti**

Salerno, Itália, 1866 – Rio de Janeiro, RJ, 1944

***Vista da Gamboa, 1889***

Óleo sobre tela  
24,5 x 41 cm  
Coleção Cristina e Jorge Roberto Silveira

***Copacabana, 1915***

Óleo sobre tela  
23 x 33 cm  
Coleção Maria Clara Visconti Luz

***Morro com casario, 1917***

Óleo sobre madeira  
13,5 x 22 cm  
Coleção particular

***Copacabana, c. 1920***

Óleo sobre tela sobre cartão  
25 x 33 cm  
Coleção Ricardo Barradas - RJ

***Baixada de Villa-Rica, 1924***

Óleo sobre tela  
73,5 x 142,4 cm  
Coleção Governo do Estado do Rio de Janeiro / Secretaria de Estado de Cultura / Fundação Anita Mantuano de Artes do Estado do Rio de Janeiro - Funarj / Museu Antonio Parreiras

Rua Santa Clara, Copacabana, c. 1924, óleo sobre tela, 28 x 58 cm, Coleção particular

***Rua Santa Clara, Copacabana, c. 1924***

Óleo sobre tela  
28 x 58 cm  
Coleção particular

***Alto do Morro Santo Antônio, c. 1925***

Óleo sobre tela colada em madeira  
26 x 35 cm  
Coleção Ricardo Barradas - RJ

***Encosta do Morro de Santo Antônio, c. 1925***

Óleo sobre madeira  
26 x 35 cm  
Coleção Ricardo Barradas - RJ

***Serra dos Órgãos, c. 1928***

Óleo sobre madeira  
25 x 34 cm  
Coleção particular

***Descanso em meu jardim, c. 1938***

Óleo sobre tela  
81 x 60 cm  
Coleção particular

***Igreja de Santa Teresa, s.d.***

Óleo sobre tela  
65 x 81 cm  
Coleção Museu Nacional de Belas Artes / Ibram / MinC

***Paisagem de Teresópolis, s.d***

Óleo sobre tela  
60,6 x 46 cm  
Coleção Secretaria de Estado de Cultura do Rio de Janeiro / Fundação Anita Mantuano de Artes do Rio de Janeiro / Museu de História e Arte do Rio de Janeiro – Museu Ingá

Três meninas no jardim, s.d., óleo sobre tela, 156 x 104 cm, Coleção Museu Nacional de Belas Artes / Ibram / MinC

***Três meninas no jardim, s.d.***

Óleo sobre tela  
156 x 104 cm  
Coleção Museu Nacional de Belas Artes / Ibram / MinC

**Georg Grimm**

Kempten, Alemanha, 1846 – Palermo, Itália, 1887

***Rochedo de Boa Viagem, 1887***

Óleo sobre tela  
79,9 x 61 cm  
Coleção Governo do Estado do Rio de Janeiro / Secretaria de Estado de Cultura / Fundação Anita Mantuano de Artes do Estado do Rio de Janeiro - Funarj / Museu Antonio Parreiras

**Georgina de Moura Andrade Albuquerque**  
Taubaté, SP, 1885 – Rio de Janeiro, RJ, 1962

***Raio de sol, c.1920***

Óleo sobre tela  
98,5 x 77,5 cm  
Coleção Museu Nacional de Belas Artes / Ibram / MinC

***Canto do Rio, c. 1926***

Óleo sobre tela  
76,5 x 105 cm  
Coleção Governo do Estado do Rio de Janeiro / Secretaria de Estado de Cultura / Fundação Anita Mantuano de Artes do Estado do Rio de Janeiro - Funarj / Museu Antonio Parreiras

***Igreja dos Remédios - Praça João Mendes, s.d.***

Óleo sobre cartão  
24,5 x 35 cm  
Coleção Orandi Momesso

Porto de Natal, s.d., óleo sobre madeira, 18,5 x 24 cm, Coleção Orandi Momesso

***Porto de Natal, s.d.***

Óleo sobre madeira  
18,5 x 24 cm  
Coleção Orandi Momesso

**Giovanni Battista Castagneto**

Gênova, Itália, 1851 – Rio de Janeiro, RJ, 1900

***Barco, 1848***

Óleo sobre madeira  
10,5 x 24 cm  
Coleção particular

***Vista da baía do Rio de Janeiro tomada de Niterói, 1885***

Óleo sobre tela  
44,5 x 90 cm  
Coleção particular

***Vista da baía do Rio de Janeiro (Pedra de Itapuca, Niterói), 1886***

Óleo sobre tela  
45 x 91 cm  
Coleção particular

***Bote a seco, 1894***

Óleo sobre tela  
21 x 46 cm  
Coleção particular

***Marinha com barcos, 1894***

Óleo sobre madeira  
25 x 50 cm  
Coleção Luiz Carlos Ritter, Rio de Janeiro

***Praia do Leme, 1895***

Óleo sobre tela  
25 x 33 cm  
Coleção particular



<i>O IMPRESSIONISMO E O BRASIL</i>	OBRAS EXPOSTAS	55
------------------------------------	----------------	----

## Embarcações na baía do Rio de Janeiro, 1898

Óleo sobre madeira
5 x 13 cm
Coleção particular

### Encouraçado na baía do Rio de Janeiro, c. 1898

Óleo sobre madeira
14 x 25 cm
Coleção Luiz Carlos Ritter, Rio de Janeiro

### Enseada com pedras e canoas, c. 1898

Óleo sobre madeira
24,5 x 32,5 cm
Coleção particular

### Marinha, 1898

Óleo sobre madeira
12 x 23,5 cm
Coleção Luiz Carlos Ritter, Rio de Janeiro

### Paquetá, 1898

Óleo sobre madeira
14,4 x 21,9 cm
Coleção Pinacoteca do Estado de São Paulo, doação da Família Silveira Cintra, 1956

### Praia com pedras em Paquetá, 1898

Óleo sobre madeira
23 x 38 cm
Coleção particular

### Trecho da Praia de São Roque em Paquetá, RJ, c. 1898

Óleo sobre tela
32 x 40 cm
Coleção Museu Nacional de Belas Artes / Ibram / MinC

## Barcos no horizonte, 1899

Óleo sobre madeira
12 x 24 cm
Coleção Luiz Carlos Ritter, Rio de Janeiro

### Paisagem, 1899

Óleo sobre madeira
15 x 28 cm
Coleção particular

### Paisagem com córrego, c. 1900

Óleo sobre madeira
41 x 21 cm
Coleção particular

### Marinha (Paquetá), s.d.

Óleo sobre tela
30 x 50 cm
Coleção Pinacoteca do Estado de São Paulo, doação de Julieta de Andrada Noronha, 1965

## João Timótheo da Costa

Rio de Janeiro, RJ, 1879 – 1932
---------------------------------

### Paisagem, 1910

Óleo sobre tela
67,5 x 82,5 cm
Coleção Museu Afro Brasil

### Rio, 1915

Óleo sobre tela sobre madeira
39,5 x 46,8 x 3 cm
Coleção particular

### Paisagem RJ, 1921

Óleo sobre tela
40 x 60 cm
Coleção Pinacoteca do Estado de São Paulo, doação de Emerson Jamil Osternack Curi, 1995

### Paisagem, 1925

Óleo sobre tela sobre madeira
43,5 x 47 cm
Coleção Museu Afro Brasil

### Paisagem, 1926

Óleo sobre madeira
37,7 x 47,5 cm
Coleção Museu Afro Brasil

### Paisagem, 1926

Óleo sobre tela
94 x 163 cm
Coleção / Collection Museu Nacional de Belas Artes / Ibram / MinC

### Paisagem, s.d.

Óleo sobre cartão
34 x 30 cm
Coleção Museu Afro Brasil

## Joaquim Rocha Fragoso

Rio de Janeiro, RJ, 18--? – Roma, Itália, 1893

### Mappa Architectural da cidade do Rio de Janeiro - Parte Comercial, 1874

Litogravura
299 x 245 cm
Coleção Banco Itaú

## Lucílio de Albuquerque

Barras, PI, 1877 – Rio de Janeiro, RJ, 1939

### Arredores de Porto Alegre, 1914

Óleo sobre madeira
25 x 33 cm
Coleção Orandi Momesso

## Vista de São José de Itapemirim, 1914

Óleo sobre tela
26,3 x 35,6 cm
Coleção Secretaria de Estado de Cultura do Rio de Janeiro / Fundação Anita Mantuano de Artes do Rio de Janeiro / Museu de História e Arte do Rio de Janeiro – Museu Ingá

### Rio Soberbo – Teresópolis, 1927

Óleo sobre tela
99 x 107,5 cm
Coleção Secretaria de Estado de Cultura do Rio de Janeiro / Fundação Anita Mantuano de Artes do Rio de Janeiro / Museu de História e Arte do Rio de Janeiro – Museu Ingá

### Trecho do Rio de Janeiro, 1927

Óleo sobre tela
133 x 160,5 cm
Coleção Secretaria de Estado de Cultura do Rio de Janeiro / Fundação Anita Mantuano de Artes do Rio de Janeiro / Museu de História e Arte do Rio de Janeiro – Museu Ingá

### Paisagem do Rio Grande, c. 1929

Óleo sobre madeira
27 x 35,5 cm
Coleção Secretaria de Estado de Cultura do Rio de Janeiro / Fundação Anita Mantuano de Artes do Rio de Janeiro / Museu de História e Arte do Rio de Janeiro – Museu Ingá

### Pedra da Gávea (atrib.), 1935

Óleo sobre tela
26 x 34,7 cm
Coleção Secretaria de Estado de Cultura do Rio de Janeiro / Fundação Anita Mantuano de Artes do Rio de Janeiro / Museu de História e Arte do Rio de Janeiro – Museu Ingá

### Paisagem, 1949

Óleo sobre tela
35,5 x 50,7 cm
Coleção Pinacoteca do Estado de São Paulo, doação da Família Azevedo Marques, 1949

## Igreja de Boa Viagem, s.d.

Óleo sobre tela
34,5 x 35,5 cm
Coleção Secretaria de Estado de Cultura do Rio de Janeiro / Fundação Anita Mantuano de Artes do Rio de Janeiro / Museu de História e Arte do Rio de Janeiro – Museu Ingá

### Lagoa Rodrigo de Freitas ou Gávea, s.d.

Óleo sobre tela
37,3 x 45,6 cm
Coleção Secretaria de Estado de Cultura do Rio de Janeiro / Fundação Anita Mantuano de Artes do Rio de Janeiro / Museu de História e Arte do Rio de Janeiro – Museu Ingá

### Paisagem – Corcovado, s.d.

Óleo sobre tela
28,2 x 30,2 cm
Coleção Secretaria de Estado de Cultura do Rio de Janeiro / Fundação Anita Mantuano de Artes do Rio de Janeiro / Museu de História e Arte do Rio de Janeiro – Museu Ingá

## Mário Navarro da Costa

Rio de Janeiro, RJ, 1883 – Florença, Itália, 1931
---

### Marinha, 1911

Óleo sobre madeira
33 x 40 cm
Coleção Museu Nacional de Belas Artes / Ibram / MinC

### Marinha com barcos, s.d.

Óleo sobre madeira
20 x 30,5 cm
Coleção particular

## Pierre-Auguste Renoir

Limoges, França, 1841 – Cagnes-sur-Mer, França, 1919
--

### O pintor Le Couer caçando na Floresta de Fontainebleau, 1866

Óleo sobre tela
112 x 90 cm
Coleção Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand

### Dama sorrindo (retrato de Alphonsine Fournaise), 1875

Óleo sobre tela / Oil on canvas
42 x 34 cm
Coleção / Collection Museu de Arte de São Pau-lo Assis Chateaubriand

### Retrato da Condessa de Pourtalès, 1877

Óleo sobre tela
95 x 72 cm
Coleção Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand

### Retrato de Coco (Claude Renoir), 1903-04

Óleo sobre tela
28,5 x 24 cm
Coleção Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand

### Quatro cabeças (Jean Renoir), 1905-06

Óleo sobre tela
32,5 x 27 cm
Coleção Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand

### Retrato de Claude Renoir, c. 1908

Óleo sobre tela
56 x 47 cm
Coleção Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand

*Natureza-morta com limões e xícara*, 1910

Óleo sobre tela  
32,3 x 43 x 6 cm  
Coleção Fundação Ema Klabin

*Banhista enxugando o braço direito (Grande nu sentado)*, 1912

Óleo sobre tela  
93 x 74 cm  
Coleção Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand

## OBJETOS DE ANTONIO PARREIRAS

Pincéis, c. 1860

Madeira, metal e pelo animal  
34,5 x 0,8 cm  
Coleção Governo do Estado do Rio de Janeiro / Secretaria de Estado de Cultura / Fundação Anita Mantuano de Artes do Estado do Rio de Janeiro - Funarj / Museu Antonio Parreiras

Recibos de material de pintura, déc. 1910-30

Coleção Governo do Estado do Rio de Janeiro / Secretaria de Estado de Cultura / Fundação Anita Mantuano de Artes do Estado do Rio de Janeiro - Funarj / Museu Antonio Parreiras

Amigos de Antonio Parreiras em acampamento nas cataratas do Iguaçu, 1919

Fotografia sobre papel  
12,7 x 17,7 cm  
Coleção Governo do Estado do Rio de Janeiro / Secretaria de Estado de Cultura / Fundação Anita Mantuano de Artes do Estado do Rio de Janeiro - Funarj / Museu Antonio Parreiras

Carta de Antonio Parreiras intitulada A primeira paleta, 1932

Coleção Governo do Estado do Rio de Janeiro / Secretaria de Estado de Cultura / Fundação Anita Mantuano de Artes do Estado do Rio de Janeiro - Funarj / Museu Antonio Parreiras

Antonio Parreiras na floresta, s.d.

Fotografia sobre papel  
12,7 x 17,7 cm  
Coleção Governo do Estado do Rio de Janeiro / Secretaria de Estado de Cultura / Fundação Anita Mantuano de Artes do Estado do Rio de Janeiro - Funarj / Museu Antonio Parreiras

Banco, s.d.

Madeira e couro  
54 x 41 x 36,5 cm  
Coleção Governo do Estado do Rio de Janeiro / Secretaria de Estado de Cultura / Fundação Anita Mantuano de Artes do Estado do Rio de Janeiro - Funarj / Museu Antonio Parreiras

Caderno de anotações de Antonio Parreiras, s.d.

23,4 x 16,5 cm  
Coleção Governo do Estado do Rio de Janeiro / Secretaria de Estado de Cultura / Fundação Anita Mantuano de Artes do Estado do Rio de Janeiro - Funarj / Museu Antonio Parreiras

Caixa, s.d.

Madeira e metal  
8 x 44,7 x 30 cm  
Coleção Governo do Estado do Rio de Janeiro / Secretaria de Estado de Cultura / Fundação Anita Mantuano de Artes do Estado do Rio de Janeiro - Funarj / Museu Antonio Parreiras

Cavelete para pintura, s.d.

Madeira  
75,3 x 10,3 cm  
Coleção Governo do Estado do Rio de Janeiro / Secretaria de Estado de Cultura / Fundação Anita Mantuano de Artes do Estado do Rio de Janeiro - Funarj / Museu Antonio Parreiras

Paletas, s.d.

Madeira  
26,9 x 42,3 cm  
Coleção Governo do Estado do Rio de Janeiro / Secretaria de Estado de Cultura / Fundação Anita Mantuano de Artes do Estado do Rio de Janeiro - Funarj / Museu Antonio Parreiras

Porta-sombrinha, s.d.

Madeira e metal  
124,5 x 10,5 x 4,5 cm  
Coleção Governo do Estado do Rio de Janeiro / Secretaria de Estado de Cultura / Fundação Anita Mantuano de Artes do Estado do Rio de Janeiro - Funarj / Museu Antonio Parreiras

# O IMPRESSIONISMO E O BRASIL

## REALIZAÇÃO

Museu de Arte Moderna de São Paulo

## CURADORIA

Felipe Chaimovich

## PRODUÇÃO

Curadoria MAM

## PROJETO EXPOGRÁFICO E ILUMINAÇÃO

Felipe Tassara  
Iara Ito  
Tania Mara Menecucci

## DESIGN VISUAL

Estúdio Campo

## EXECUÇÃO DO PROJETO EXPOGRÁFICO

Metro

## CONSEVAÇÃO

Acervo MAM

## MONTAGEM

Manuseio

## TRANSPORTE

ArtQuality

## TRADUÇÃO PARA O INGLÊS

Anthony Doyle

## ASSESSORIA DE IMPRENSA

Conteúdo Comunicação

## AGRADECIMENTOS

Alfredo Turbay Neto  
Carlos Nader  
Casa do Artista  
David Misan  
Emanoel Araujo  
Fundação Biblioteca Nacional  
Fundação Ema Klabin  
Instituto São Fernando  
Itaú Cultural  
Jorge Roberto Silveira  
Luis Antonio de Almeida Braga  
Luiz Carlos Ritter  
Luiz Sólha  
Maria Clara Luz Visconti  
Max Perlingero  
Museu de Arte de São Paulo  
Museu Nacional de Belas Artes  
Museu Afro Brasil  
Museu Antonio Parreiras  
Museu do Ingá  
Pedro Moreira Salles  
Pinacoteca de São Paulo  
Pinakothek Cultural  
Projeto Eliseu Visconti  
Ricardo Viana Barradas  
Romulo Dertinati  
Ronald Visconti  
Simone Höllfing  
Tobias Visconti  
Yole Maria Versiani

## PARCEIROS DO MUSEU DE ARTE MODERNA

### MANTENEDORES



### SÊNIOR PLUS

Levy & Salomão Advogados

### SÊNIOR

Apis3  
BNP Paribas  
Canal Curta!  
DPZ  
EMS  
Estadão  
Folha de S.Paulo  
Instituto Votorantim  
PwC  
Rádio Eldorado  
Revista Arte!Brasileiros  
Trip Editora

**PLENO**

ArtLoad  
 Artikin  
 Bolsa de Arte  
 Caixa Belas Artes  
 Credit Suisse  
 Klabin  
 KPMG Auditores Independentes  
 Montana Química  
 Pirelli  
 Power Segurança e Vigilância Ltda  
 Reserva Cultural  
 Revista Adega  
 Saint Paul *Escola de Negócios*

**MÁSTER**

Bloomberg Philanthropies  
 Casa da Chris  
 FIAP  
 Gusmão & Labrunie – Prop.  
 Intelectual  
 Revista Piauí  
 Sanofi

**APOIADOR**

Cultura e Mercado  
 FESP *Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo*  
 Goethe-Institut  
 ICIB *Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro*  
 ICTS Protiviti  
 IFESP *Instituto de Estudos Franceses e Europeus de São Paulo*  
 Instituto Filantropia  
 IPEN  
 O Beijo  
 Paulista S.A. Empreendimentos  
 Pernilongo Filmes  
 Revista 'CAUSE MAGAZINE  
 Revista FFWMAG  
 Senac  
 Seven English – Español  
 Top Clip *Monitoramento & Informação*

**PROGRAMAS EDUCATIVOS**

BTG Pactual (Contatos com a Arte)  
 Cielo (Olhar de perto)  
 Comgás (Família MAM)

**AGRADECIMENTOS**

Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo, Secretaria da Educação do Estado de São Paulo, Secretaria Municipal do Verde e do Meio Ambiente de São Paulo

**EXPEDIENTE****REALIZAÇÃO**

Museu de Arte Moderna de São Paulo

**DESIGN GRÁFICO**

Estúdio Campo

**COORDENAÇÃO EDITORIAL**

Renato Schreiner Salem

**PRODUÇÃO EDITORIAL**

Rafael Itsuo

**REVISÃO E PREPARAÇÃO**

Paulo Futagawa

**TRADUÇÃO PARA O INGLÊS**

Anthony Doyle

**TEXTOS**

Felipe Chaimovich e  
 Educativo MAM

**FOTOS**

Educativo MAM (p. 43-47)  
 Iara Bartoletto (capa, p. 30, 40, 48)  
 Isabella Matheus (p. 20, 21, 23)  
 Jaime Acioli (p. 18, 28)  
 João Musa (p. 15-17)  
 Luciano Momesso (p. 22, 24-27)

**IMPRESSÃO E TRATAMENTO**

DE IMAGENS  
 Gráfica Eskenazi

**TIRAGEM**

4.000 exemplares

O MAM fica no parque Ibirapuera, portão 3  
 + 55 11 5085 -1300  
 www.mam.org.br

**Horários**

Terça a domingo e feriados,  
 das 10h às 18h  
 Bilheteria até 17h30

**ENTRADA R\$ 6,00**

Meia-entrada para estudantes, mediante apresentação de carteirinha. Gratuidade para menores de 10 e maiores de 60 anos, sócios e alunos do MAM, funcionários das empresas parceiras e museus, membros do ICOM, AICA e ABCA com identificação, agentes ambientais, da CET, GCM, PM, Metrô e linha amarela do Metrô, CPTM, policiais civis, cobradores e motoristas de ônibus, motoristas de ônibus fretados, funcionários SPTuris, vendedores ambulantes do parque Ibirapuera, frentistas e taxistas com identificação e até 4 acompanhantes.

Entrada gratuita aos sábados.

Agendamento de grupos  
 +55 11 5085 -1313  
 educativo@mam.org.br

ACESSÍVEL A TODOS OS  
 PÚBLICOS  
 ESTACIONAMENTO  
 COM ZONA AZUL

ACOMPANHE O MAM ONLINE /  
 mamoficial



A marca da gestão  
 florestal responsável