

Bolsistas da Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro em Munique, na Década de 1890

*Arthur Valle*¹, Instituto de Ciências Humanas e Sociais, UFRRJ

RESUMO:

Na década de 1890, artistas brasileiros, na qualidade de bolsistas custeados pela Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, passaram temporadas de estudo na cidade alemã de Munique, um dos mais dinâmicos centros artísticos europeus da segunda metade do século XIX. Configurou-se, assim, um capítulo singular das transferências culturais entre a Europa e o Brasil, que no presente artigo buscamos analisar.

PALAVRAS-CHAVE: Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro; Formação Artística; Transferências Culturais Europa-Brasil; Munique

¹ Professor Adjunto do Departamento de Artes da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (DArtes/UFRRJ). Possui Graduação em *Pintura* (1998), Mestrado (2002) e Doutorado (2007) em *Artes Visuais*, pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (EBA-UFRJ). Atualmente é Pós-Doutorando em *História* na Universidade Federal Fluminense (UFF) onde desenvolve pesquisa sobre recepção das Exposições Gerais de Belas Artes durante a 1ª República brasileira. Tem atuado nas áreas de: *História e Literatura Artísticas; Arte-Educação*. Temas de Pesquisa principais referentes, em particular ao campo artístico do Rio de Janeiro entre 1890 e 1930. Ensino Artístico; Literatura Artística; Sistema Expositivo.

Na primeira década da República brasileira, os anos 1890, o ensino artístico oficial da cidade do Rio de Janeiro, centrado na Escola Nacional de Belas Artes (ENBA), exibiu uma singular abertura com relação à diversidade estética da arte europeia contemporânea. Nesse sentido, é particularmente significativo que tenham sido transcendidos os tradicionais laços com países como a Itália e a França, e que alguns artistas brasileiros, na qualidade de bolsistas custeados pela ENBA, tenham passado temporadas de estudo na cidade de Munique, capital do estado alemão da Baviera, um dos mais dinâmicos centros artísticos da segunda metade do século XIX. Configurou-se, assim, um capítulo singular e ainda pouco estudado daquilo que é hoje corrente chamar “transferências culturais” entre a Europa e o Brasil.

A relação com a arte da Alemanha e de outros países de língua germânica, como Áustria e Suíça, não era uma novidade no Rio de Janeiro quando a República foi proclamada. Todavia, as novas determinações da direção da Academia de Artes do Rio de Janeiro, implementadas após uma ampla reforma institucional, ocorrida em 1890, imprimiram um novo significado a essa relação. Resumindo em poucas palavras a questão, eu afirmaria que o interesse pela arte “alemã” passou a gozar, na década inicial da República, de um respaldo oficial dentro da Escola. Isso fica evidente quando se analisa, por exemplo, para quais cidades europeias os bolsistas da ENBA foram então enviados. Foram seis os pintores laureados na década de 1890 com o Prêmio de Viagem ao Estrangeiro, sem dúvida o mais importante então oferecido pela instituição: Eliseu Visconti, em 1892; Raphael Frederico, em 1893; Bento Barbosa, em 1894; José Fiúza Guimarães, em 1895; Antonio de Souza Vianna, em 1896; Theodoro Braga, em 1899. É muito significativo que esses seis bolsistas tenham sido “distribuídos”, seguindo um desígnio bastante sistemático, por três cidades diferentes: Roma, Paris e - o meu interesse imediato aqui - Munique.

As Atas das sessões do Conselho Escolar da ENBA dão testemunho dessa determinação, que emanava da própria direção da instituição. O primeiro dos dois bolsistas da ENBA designado expressamente para realizar sua temporada de aperfeiçoamento artístico na cidade de Munique foi José Fiúza Guimarães. A Ata de 26

de novembro de 1895 transcreve as palavras de Rodolpho Bernardelli, então Diretor da ENBA, propondo que o bolsista Fiúza prosseguisse seus estudos na cidade de Munique,

«atendendo a só se ter enviado alunos até a atualidade, para Roma e Paris, sem haver razão que se justifique não se assim proceder para com a cidade proposta, onde as Belas Artes têm desenvolvimento progressivo, e o gosto artístico é bastante cultivado.» (ATAS, 1891-1901: 39)

No ano seguinte, 1896, como consta em parecer transcrito na Ata da sessão do Conselho Escolar de 5 de dezembro, a comissão julgadora do concurso ao Prêmio de Viagem definiu que “para sede dos estudos nos dois primeiros anos”, o então laureado Antonio de Souza Vianna fosse igualmente enviado para

«a cidade de Munique, podendo, entretanto, o aluno premiado caso seja seu desejo, e isto não acarrete mais para o estado, ser transferido mediante autorização da Diretoria da Escola Nacional de Belas Artes, para outro centro artístico de equivalente importância.» (ATAS, 1891-1901: 48)

Além desses dois bolsistas oficiais, outros artistas brasileiros que passaram por estágios de formação na ENBA, na qualidade de alunos-livres, também se fixaram na Alemanha, onde estudaram e entraram em contato com os círculos artísticos locais. O caso certamente mais conhecido é o de Helios Aristides Seelinger. Em 1896, às expensas de sua própria família, Seelinger se estabeleceu pela primeira vez em Munique, na companhia de Fiúza Guimarães, que para lá se dirigira na mesma época. Nas palavras do próprio Seelinger, o conselho para tanto teria partido de Rodolpho Bernardelli ou de seu irmão, Henrique (Costa, 1927: 159-160). Filho de pai alemão, pode-se supor que Helios fosse bem familiarizado com a cultura germânica, mas a destinação de sua viagem parecia convir também às suas inclinações artísticas. Em seus quadros já então se insinuavam os primeiros indícios daquilo que o próprio Seelinger definiu como o “fundo místico” que viria a caracterizar boa parte de sua produção, e que, nos países de língua alemã - como bem sabiam os Bernardelli -, encontrava então um dos seus mais férteis campos de expansão. No início do século XX, o pintor retornou ao Brasil e, após obter o Prêmio de Viagem na Exposição Geral de 1903, novamente se dirigiu para a Europa, dessa vez como bolsista do Estado brasileiro, passando a frequentar o meio artístico de diversas cidades, com especial destaque para a sua já conhecida Munique.

As pesquisas por mim conduzidas até ao momento permitem conhecer alguns detalhes da trajetória de estudos dos brasileiros em Munique. Correspondências e depoimentos pessoais, documentos institucionais, bem como as próprias obras dos

artistas envolvidos são as principais fontes que permitem lançar luz sobre o tema. Por exemplo, em uma carta endereçada a Rodolpho Bernardelli, datada de 8 de maio de 1897 e pertencente ao acervo do Museu Dom João VI da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (EBA/UFRJ), o acima citado Souza Vianna informava:

«Tenho a honra de comunicar a V. Exa. ter chegado a München anteontem (6 de maio) na qualidade de pensionista do Governo Brasileiro e achar-me frequentando o Atelier Ažbe, onde preparo-me para a matrícula na Escola de Belas Artes.»

A primeira instituição à qual Souza Vianna se refere é o ateliê de Anton Ažbe, artista nascido na Eslovênia, que se estabelecera em Munique em 1884. Depois de frequentar por alguns anos a renomada *Akademie der Bildenden Künste* de Munique, Ažbe fundou, em 1891, a sua própria escola privada de arte, que logo se tornou uma das mais populares do gênero em Munique, atraindo estudantes de todo o mundo, em especial do leste da Europa. Alguns de seus alunos ficaram posteriormente famosos no contexto das chamadas *vanguardas* modernas, como os russos Alexei Jawlensky e, sobretudo, Wassily Kandinsky. Este último frequentou o ateliê de Ažbe entre 1896 e 1898, e teria sido ali, portanto, contemporâneo de Vianna.



Figura 1. “O Prof. AZBE explicando ao ANTONIO VIANNA”, c.1897. Ažbe e Vianna são os dois homens mais ao fundo da foto, do lado direito da modelo posando. (Fonte: Foto do Autor, Acervo Heloisa Seelinger – RJ)

O ensino na *Ažbe-Schule* era centrado no estudo do modelo vivo (Figura 1), à

maneira dos estabelecimentos congêneres em outras cidades europeias, como a conhecida *Académie Julian* em Paris. Mas a pedagogia do esloveno era bem particular, como sintetizou Peg Weiss, procurando entender como esta se refletiu na obra de Kandinsky:

«Havia, no ‘método’ de Ažbe, quatro aspectos principais particularmente relevantes [...] Estes eram: sua ênfase no uso de cores puras aplicadas diretamente à tela, sem misturas; seu amplamente conhecido *principe de la sphère* ou *Kugel-system*, como ele o chamava; seu conselho para trabalhar com linhas ousadas, ondulantes, e com um pincel bastante largo; e, finalmente, seu comprometimento em encorajar o desenvolvimento individual de seus estudantes.» (Weiss, 1979: 15, tradução do autor)

Existem poucas obras conhecidas de Souza Vianna, falecido precocemente em 1903, após seu retorno de Munique, para que se possa verificar, em detalhes, se e como ele absorveu o método de Ažbe. Ainda assim, minhas pesquisas revelaram duas *academias* (trabalhos a partir do modelo vivo) que apresentam características formais compatíveis com as que, segundo Weiss, eram preconizadas pelo esloveno. Ambas as *academias* são presumivelmente datadas de 1899, o terceiro ano da estada de Souza Vianna em Munique. A primeira pertence ao Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro (MNBA/RJ) (Figura 2a): nela, o contorno da figura nua de costas, aparentando ser uma menina mais do que uma mulher adulta, é configurado quase somente com linhas amplas, contínuas e curvilíneas, e se destaca sobre um fundo verde-escuro bastante vibrante, que evoca o “uso de cores puras” referido por Weiss em relação à pedagogia de Ažbe. A segunda pertence ao citado Museu Dom João/EBA/UFRJ (Figura 2b): novamente temos uma figura feminina de costas, e, embora dessa vez a obra seja quase monocromática, reencontramos o mesmo tratamento sintético nas linhas de contorno, acompanhado por largas pinceladas e empastamentos de tinta, praticamente independentes de qualquer sugestão de modelado. De fato, nas duas obras, a vista de costas das modelos, que pouco revela sobre suas individualidades, parece ter encorajado o pintor a enfatizar um jogo quase abstrato de massas de valor. Se consideradas no conjunto de *academias* pintadas pelos estudantes da ENBA nos anos iniciais da República, essas duas obras são atípicas. Isso reforça a hipótese de que elas tenham sido executadas em Munique, sob uma orientação estética como aquela vigente no ateliê de Anton Ažbe.

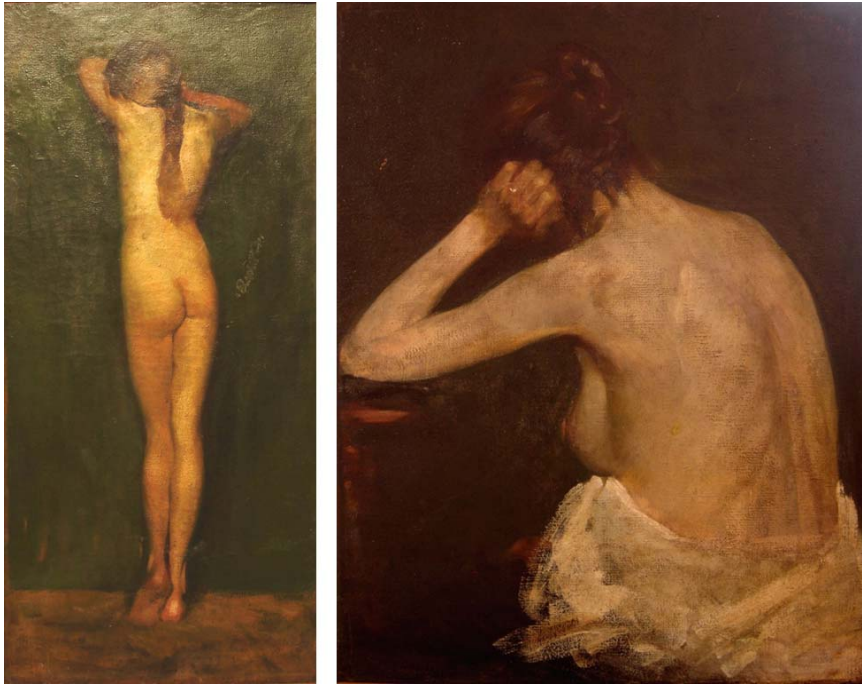


Figura 2a. ANTONIO DE SOUZA VIANNA (c.1871- 1903): *Estudo de nu de costas (mulher)*, c.1899. Óleo sobre tela, 100,9 x 44,8 cm. Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes. (Foto do Autor).

Figura 2b. ANTONIO DE SOUZA VIANNA (c.1871- 1903): *Nu feminino de costas (academia)*, c.1899. Óleo sobre tela. Rio de Janeiro, Museu Dom João VI/EBA/UFRJ. n. reg. 5. (Foto do Autor).

Já a instituição designada por Souza Vianna como “Escola de Belas Artes” é, certamente, a *Akademie der Bildenden Künste* de Munique. Embora eu não tenha encontrado nenhum registro da efetiva matrícula de Vianna nessa instituição, o primeiro bolsista da ENBA enviado para Munique nos anos 1890, Fiúza Guimarães, realmente lá ingressou. O livro de matrículas da *Akademie* que cobre o período de 1884-1920 acusa o ingresso de Fiúza em 17 de junho de 1896, sob o n.º. 1552, com a grafia de seu nome germanizada para “Joseph Fiuger Guimaraes” na *Naturklasse* - uma aula de desenho do natural (Böller, 2009: 47) -, dirigida por Karl Raupp (Matrikelbücher, 1884-1920: n/p). Ex-aluno de Karl Von Piloty na própria *Akademie* de Munique, Raupp realizou principalmente pinturas de paisagem e de gênero, impregnadas de um sentimentalismo reminescente da chamada *Era Biedermeier*, na primeira metade do século XIX. Porém, e de forma talvez ainda mais aguda do que no caso da relação Ažbe-Souza Vianna, a pequena quantidade de obras de Fiúza Guimarães atualmente conhecidas não permite precisar em que medida o brasileiro absorveu a maneira de seu mestre Raupp.

Os trabalhos artísticos executados pelos brasileiros em Munique ou após os seus retornos ao Brasil sugerem algumas hipóteses a respeito de quais aspectos da cultura figurativa alemã contemporânea atraíram a atenção de artistas brasileiros. Julgo interessante aprofundar esse tópico, uma vez que, no meu entender, o caráter distintivo

que a arte “alemã” possuía, na perspectiva do meio artístico do Rio de Janeiro dos anos 1890, foi provavelmente um dos principais fatores que contribuíram para que a ENBA estreitasse os seus laços com o meio artístico da capital bávara.

O historiador de arte estadunidense Joshua Taylor sugere um bom ponto de partida para minhas considerações quando procura caracterizar o que, aos seus olhos, constituiria, nas décadas finais do século XIX, uma autêntica “Escola de Munique”: «ao contrário da severa especificidade linear a qual os críticos regularmente se referiam como a ‘maneira de Düsseldorf’, Munique apoiava uma pintura sombria e rica, com reminiscências da Renascença, Velásquez, e da Holanda seiscentista» (Taylor, 1979: 120). Durante os anos 1870 e 1880, os artistas estadunidenses instalados em Munique fizeram experiências com o estilo derivado dessas referências, caracterizado por pinceladas impetuosas, emprego de blocos de cor justapostos e omissão do modelado cuidadoso dos métodos mais tradicionalmente identificados à pedagogia das Academias de arte. Entre o estilo da “Escola de Munique” definido por Taylor e o tipo de execução supostamente propugnado por Ažbe em sua escola parecem existir analogias notáveis.

Embora datados já nos anos 1890, alguns retratos realizados por Souza Vianna e Seelinger combinam com a definição de Taylor. O aspecto peculiar dessas obras, expresso na execução franca, nos contornos simplificados e na predominância de contrastes bruscos de claro-escuro pode também ser percebido, em grande medida, nas *academias* realizadas em Munique pelo mesmo Seelinger (Figura 3a) e por Fiúza Guimarães (Figura 3b). Comparando tais trabalhos com as *academias* executadas pelos bolsistas brasileiros estabelecidos em Paris ou em Roma nos mesmos anos, parece possível generalizar certas diferenças, especialmente no que diz respeito ao *tenebrismo* carregado dos primeiros, que remete novamente às palavras de Taylor, segundo o qual os trabalhos dos artistas de Munique refletiam, com frequência, as tonalidades sombrias dos mestres seiscentistas holandeses e espanhóis.



Figura 3a. HELIOS SEELINGER (1878-1965): *Nu masculino de costas*, 1900. Crayon e giz branco sobre papel, 60,8 x 36 cm. Rio de Janeiro, Museu Dom João VI/EBA/UFRJ, n. reg. 490. (Foto do Autor).

Figura 3b. JOSÉ FIÚZA GUIMARÃES (1868-1949): *Nu feminino*, 1898. Óleo sobre tela, 137 x 61,6 cm. Rio de Janeiro, Museu Dom João VI/EBA/UFRJ, n. reg. 37. (Foto do Autor).

Características análogas podem ser encontradas em composições mais ambiciosas, como é notavelmente o caso da tela de Seelinger chamada *Boemia* (Figura 4), executada pouco após sua volta de Munique e que conquistou, para o seu autor, o Prêmio de Viagem na Exposição Geral de 1903, hoje pertencente ao MNBA/RJ. O aspecto todo particular dessa obra, que, apesar de suas dimensões, guarda muito da aparência de um esboço, chama de imediato a atenção. Já em 1902, resenhando uma exposição individual de Seelinger, o crítico Carlos Américo dos Santos opinava que os quadros do artista então mostrados «impressionam mais como esboços para ser pintados em grande». (Barata, 1962: 123).



Figura 4. HELIOS SEELINGER (1878-1965): *Boemia*, 1903. Óleo sobre tela, 103,0 x 189,5 cm. Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes. (Fonte: CARDOSO, 2008: 132-133)

Mas, a respeito de *Boemia*, o articulista anônimo do *Jornal do Commercio* foi ainda mais preciso. Embora fizesse notar os “defeitos” do quadro, imputados “à pressa de terminá-lo e à falta de estudo de diversas figuras”, o crítico simultaneamente frisava o que este possuía de louvável:

«Mas [*Boemia*] tem qualidades vigorosas e no seu efeito geral é bastante impressionador. A sua execução é larga e nervosa: o colorido é quente, bem feito, bem distribuído e bem estudado o efeito da luz artificial de querosene [...]. A perspectiva aérea é boa; os agrupamentos têm movimento e vida [...]. Há um quê de romântico na escolha da hora e o elemento simbólico é introduzido com a figura da mulher, nua, apenas coberta por um véu roxo-escuro.» (Jornal do Commercio, 1903: 3)

Documentos por vezes inusitados permitem uma consideração ainda mais ampla dos vínculos entre os brasileiros e a cultura figurativa da Munique finissecular. É o caso de uma entrada no livro de visitas oficial (*Fremdenbuch*), mantido entre 1853 e 1905 na estalagem da família Streicher, na cidade de Polling, próxima à Munique, que acusa a visita de Fiúza Guimarães no dia 19 de agosto de 1899 (Figura 5). Fiúza visitou Polling acompanhado de outros dois brasileiros, um deles o músico Francisco Braga - amizade que, por si só, é digna de nota e de um estudo aprofundado. Mas, o que me interessa aqui, nesse momento, é certa produção artística vinculada estreitamente a Polling.

Aufsicht	Tag Monat Jahr	Name und Charakter, mit, oder ohne Gefolge	ausfan, im ausfan?	in ausfan ausfan?	Auf- mit falls ausfan na
	August -19-	Sr. Fiúza	Rio de Janeiro		
		L. da Silva	Basilien		

Figura 5. Detalhe da página 214 do *FremdenBuch* da estalagem de Polling, assinada por José Fiúza Guimarães, 19 de agosto de 1899. (Imagem gentilmente cedida por Walter Grasskamp e Dominik von König).

Um vilarejo situado aos pés dos Alpes bávaros, 30 de milhas ao sul de Munique, Polling foi o refúgio favorito de diversos artistas estadunidenses que estudaram na Alemanha no final do século XIX, especialmente entre anos 1870 e 1880. (Peters, 2000) Pintores como Frank Duveneck, William Merritt Chase e John White Alexander, entre outros hoje menos lembrados, frequentaram a cidade e, inspirados pelo que lá vivenciaram, produziram paisagens e cenas de gênero onde o ambiente e os modos de vida do camponês bávaro ocupavam o papel principal.

Tendo isso em mente, é possível levantar hipóteses sobre uma das poucas pinturas de Souza Vianna hoje conhecidas, que parece não se vincular de maneira direta a práticas pedagógicas. Trata-se de uma obra intitulada *Estábulo - Munique* (Figura 6), que se encontra reproduzida no livro *Um século de pintura*, de Laudelino Freire, de 1916. Se compararmos a reprodução desse quadro - que pertencia à galeria de Freire e cujo paradeiro atual é desconhecido - com obras de pintores como Walter Shirlaw, um dos norte-americanos que frequentaram Polling, as analogias saltam aos olhos: teria também Souza Vianna visitado a cidade, assim como fizera seu amigo Fiúza? De qualquer maneira, o quadro de Vianna testemunha o seu interesse, em um registro naturalista, pela vida campesina europeia - interesse que, no final do século XIX, se difundiu entre os brasileiros expatriados e que logo reivindicou a figura do homem do campo brasileiro, de

seus modos e de seu *habitat*, como motivos privilegiados. (Valle, 2008)



Figura 6. ANTONIO DE SOUZA VIANNA (c.1871-1903): *Estábulo* - Munique, s/d. Dimensões e paradeiro atual desconhecidos. (Fonte: FREIRE, 1916: 608).

Outros trabalhos evidenciam ainda a recepção dos brasileiros do tipo muito particular de modernismo praticado em Munique e manifesto, de maneira programática, nas exposições promovidas pela *Secession* local, nos anos 1890. Considerando em conjunto o que os mais importantes artistas alemães, bem como os convidados de outros países, ali expunham, Maria Makela afirmou que as variantes de Naturalismo e Simbolismo presentes nas mostras da *Secession* possuíam, não obstante a sua diversidade, algumas características comuns, que definiam o que ela designou com a expressão “tradição lírica”, «uma variante do modernismo que geralmente evitava a expressão direta de conteúdos emotivos intensos em favor de um lirismo natural, mais evocativo e filtrado». (Makela, 1990: 125) Essa “tradição lírica”, ainda segundo a visão de Makela, alcançaria a sua mais brilhante expressão no início dos anos 1910, nas obras de artistas como Kandinsky, Paul Klee e Franz Marc, ligados então ao famoso grupo do *Blaue Reiter*.

O interesse por um verdadeiro patrono desse “lirismo” da arte de Munique, Arnold Böcklin, se encontra formalmente indicado em uma outra carta de Sousa Vianna, datada de 1900 e endereçada a seu ex-mestre na ENBA Rodolpho Amoêdo. Nela, o bolsista manifestava o desejo de copiar um quadro do renomado pintor suíço, justificando-se nos seguintes termos: «proponho à escola a cópia do quadro de Arnold Böcklin, - *Das Wellen Spiel* [sic] - uma obra prima da escola alemã, um poema de fantasia enorme, e uma cópia

difícilima sobretudo». Muito provavelmente o quadro ao qual se refere Souza Vianna é aquele hoje conhecido pelo título *Im spiel der Wellen*, realizado por Böcklin em 1883 e pertencente à Neue Pinakothek de Munique. Sabe-se que o conselho da ENBA aprovou a solicitação de Souza Vianna (Atas, 1891-1901: 93 recto), mas, até o momento, não encontrei indícios que confirmem se ele realmente levou a cabo a realização de tal cópia.

Declarações de Seelinger permitem aprofundar as reflexões sobre as relações que os brasileiros estabeleceram com a “tradição lírica” de Munique, postulada por Makela. Em mais de uma oportunidade, Seelinger afirmou ter sido aluno do pintor e ilustrador Franz von Stuck, o carismático “príncipe das artes”, um dos membros fundadores da *Secession* de Munique e, segundo Kandinsky, legítimo sucessor de Arnold Böcklin na busca de uma arte espiritualizada (Mendgen, 1995: 89). Nesse sentido, Seelinger declarou: «De Stuck recebi a influência panteísta que é fácil descobrir nos meus trabalhos. O misticismo, revelado nos meus estudos de ‘atelier’, desenvolveu-se fortemente ao influxo do idealismo alemão» (Costa, 1927: 160).

Desde 1895, Stuck pontificava como professor de pintura da *Akademie* de Munique, onde estudara, nos anos 1880, e onde, até o final da década de 1920, orientaria artistas de diversas orientações estéticas, incluindo nomes seminais do modernismo europeu, como os citados Kandinsky e Klee ou Joseph Albers. Embora eu não tenha encontrado, até ao momento, nenhum documento que comprove que Seelinger ou qualquer outro dos bolsistas brasileiros tenha de fato frequentado as prestigiosas e concorridas aulas de Stuck, o certo é que a ascendência desse pintor pode ser percebida nos trabalhos dos brasileiros que estagiaram em Munique.

É o caso de Fiúza Guimarães, que não chegou a permanecer em Munique durante o período integral de seu estágio na Europa, mas que, ao que parece, não escapou à influência de Stuck. Ou, pelo menos, foi isso o que alguns críticos brasileiros perceberam em suas obras. Em 1913, por exemplo, ao resenhar um quadro de Fiúza intitulado *Guerra*, que figurava na Exposição Geral, o articulista anônimo do *Jornal do Commercio* chamou atenção para suas semelhanças com a famosa obra de Stuck, de título idêntico, pintado em 1894:

«O senhor Fiúza Guimarães tem dois trabalhos, um estudo de cabeça, já velho, e um quadro alegórico de grandes pretensões, de que não gostamos nada.

Esse quadro é intitulado a *Guerra*, e foi inspirado, diz o Catálogo, em uma bela poesia do falecido e saudoso Thomas Lopes.

Diante dele é impossível não nos lembrarmos do famoso quadro de Franz Stuck, também intitulado a *Guerra*, e que se acha na Nova Pinacoteca de Munique.» (Jornal do Commercio, 1913: 6)

Continuando, ao mesmo tempo que exaltava a simplicidade e largueza com as quais Stuck pinta os cadáveres em sua versão da *Guerra*, o crítico ressentia-se da ausência, na de Fiúza, de um “vigoroso tratamento técnico” - o que parece indicar a sobrevivência da acima referida associação entre *bravura* pictórica e a arte dos alemães. Dias depois, foi a vez do próprio Fiúza ir à imprensa e negar a comparação, que ele interpretou como uma acusação de plágio. Sua réplica foi publicada no jornal *A Noite* (1913: 1), que, além disso, estampou em sua capa reproduções das duas “Guerras” (Figura 7). Mas, tanto quanto se pode julgar o quadro do brasileiro a partir dessa única reprodução por mim encontrada, é necessário dar razão ao crítico *Jornal do Commercio*, ao menos no que diz respeito à adoção, por Fiúza, de um tipo compositivo semelhante ao da obra de Stuck.



Figura 7. Detalhe da primeira página do jornal *A Noite*. Rio de Janeiro, 12 set. 1913. (Foto do Autor, Arquivo Edgard Leuenroth - UNICAMP/SP).

Já a obra de Seelinger deixa entrever a relação com um outro representante efetivo da “tradição lírica” na arte de Munique, Richard Riemerschmid. Diversas de suas composições com figuras fantásticas acusam a influência do alemão, mas Seelinger parece ter-se interessado igualmente por uma outra porção da obra de Riemerschmid. A partir de 1893, este último passou a explorar, em suas paisagens, motivos e sugestões atmosféricas bastante afastadas de qualquer naturalismo, o que é bem exemplificado

pela tela *Und Gott der Herr Pflanzte einen Garten in Eden* (*E o Senhor Deus plantou um jardim no Éden*), da qual são conhecidas pelo menos duas versões, uma completada em 1896 e exposta na *Secession* desse ano, outra de 1900 (Figura 8)



Figura 8. RICHARD RIEMERSCHMID (1868-1957): *Und Gott der Herr Pflanzte einen Garten in Eden* (*E o Senhor Deus plantou uma árvore no Éden*), 1900. Óleo sobre tela, 160 x 164 cm. (com moldura). Londres, K. Barlow Ltd. (Fonte: MAKELA, 1990: 161).

Riemerschmid criou ali uma espécie de “altar profano”, no qual a Natureza - e não Deus, Cristo ou qualquer santo -, aparece como a entidade glorificada, concepção afirmada de maneira não-ambígua pela auréola envolvendo a Árvore da Vida, no centro superior do quadro. O panteísmo dessa e de outras obras de Riemerschmid, é claramente perceptível em diversas das paisagens pintadas por Seelinger no Brasil, pelo menos a partir dos anos 1910, como bem demonstram os biombos e as telas que figuram em volta do artista, na foto que ilustra a entrevista concedida a Angyone Costa, publicada no livro *A Inquietação das Abelhas*, de 1927 (Figura 9).

Com o despontar do século XX, uma mudança de atitude da ENBA com relação à capital bávara pode ser verificada: depois de Souza Vianna, nenhum outro bolsista foi enviado para estagiar em Munique. A partir de então, a cidade de Paris se afirmaria de maneira cada vez mais exclusiva como o destino por excelência dos bolsistas oficiais da instituição. Cumpre citar, por exemplo, que, ao ganhar o Prêmio de Viagem em 1903, Seelinger teria sido aconselhado a estabelecer-se na França: «Bernardelli dissera-me,

naquele momento, que, para o Brasil, a arte alemã era de difícil compreensão e, por isso, julgava mais útil que eu me transportasse a Paris» (Costa, 1927: 161).



Figura 9. Helios Seelinger em seu ateliê, c.1927. (Fonte: COSTA, 1927: n.p.).

Ainda assim, nas décadas seguintes, Munique voltaria a atrair alguns artistas brasileiros, que, diferente do que fora a regra antes, para lá se dirigiam independentemente do amparo de instituições oficiais brasileiras. Existem registros de que pelo menos dois brasileiros estudaram na *Akademie* de Munique nos anos 1910. Em abril de 1915, o paranaense Frederico Lange, de Morretes, se matriculou na *Akademie* de Munique sob o nº 5477, na *Zeichenschule* de Angelo Jank. Personagem de talentos múltiplos, Lange desempenhou um papel importante na extensão do chamado movimento *Paranista* ao campo das artes visuais, despendendo esforços significativos no desenvolvimento das Artes Aplicadas paranaenses. O outro brasileiro que estudou na *Akademie* de Munique foi Alberto da Veiga Guignard, celebrado como um dos mais importantes introdutores do modernismo no Brasil. Guignard matriculou-se em maio de 1916 na *Zeichenschule* regida por Hermann Groeber.

Comentar a trajetória desses artistas foge às intenções do presente texto. Não obstante, creio possível desde já afirmar que as suas temporadas de estudo em Munique contribuíram com elementos insubstituíveis para a configuração do caráter peculiar de suas produções, assim como, nos primeiros anos da República, ocorreu com relação às de Fiúza Guimarães, Souza Vianna e Seelinger. Se essa hipótese estiver correta, ela reforça a intenção principal do presente trabalho, que foi a de servir como um incentivo

para que se abandone as ainda muito frequentes concepções reducionistas a respeito das relações que a arte brasileira teceu com a europeia, para que passemos a encarar estas últimas na sua fascinante diversidade e complexidade.

REFERÊNCIAS

- ATAS das sessões do Conselho Escolar da Escola Nacional de Belas Artes, 1891-1901.** Acervo Arquivístico do Museu Dom João VI, EBA/UFRJ, Notação 6154.
- BARATA, Mário. "Textos antigos sobre H. Seelinger e H. Cavalleiro". **Arquivos da ENBA**. Rio de Janeiro: UFRJ / ENBA, Ano VIII, 1962.
- BÖLLER, Susanne. "American Artists at the Academy of Fine Arts in Munich, 1850-1920". In: FUHRMEISTER, C.; KOHLE, H.; THIELEMANS, V. (Eds.). **American Artists in Munich. Artistic Migration and Cultural Exchange Processes**. Berlim/München: Deutscher Kunstverlag, 2009.
- CARDOSO, Rafael. **A arte brasileira em 25 quadros [1790-1930]**. Rio de Janeiro: Record, 2008.
- COSTA, Angyone. **A inquietação das abelhas (O que dizem nossos pintores, escultores, arquitetos e gravadores, sobre as artes plásticas no Brasil)**. Rio de Janeiro: Pimenta de Mello & Cia, 1927.
- FREIRE, Laudelino. **Um século de pintura. Apontamentos para a História da Pintura no Brasil de 1816 a 1916**. Typographia Röhe, Rio de Janeiro, 1916.
- MATRIKELBÜCHER der Akademie der Bildenden Künste München, 1884-1920.**
- MENDGEN, Eva. **Franz Von Stuck (1863-1928). "A Prince of Art"**. Köln: Benedikt Taschen Verlag, 1995.
- NOTAS DE ARTE. **Jornal do Commercio**, Rio de Janeiro, 9 set. 1903, p. 3.
- NOTAS DE ARTE. **Jornal do Commercio**, Rio de Janeiro, 9 set. 1913, p. 6.
- PETERS, Lisa N. "Youthful Enthusiasm under a Hospitable Sky": American Artists in Polling, Germany, 1870s-1880s. **American Art Journal**. Vol. 31, No. 1/2, 2000.
- MAKELA, Maria - **The Munich Secession. Art and Artists in Turn-of-the-Century Munich**. New Jersey: Princeton University Press, 1990.
- TAYLOR, Joshua C. **The fine arts in America**. Chicago/London: The University of Chicago Press, 1979.
- UMA QUESTÃO ARTÍSTICA. **A Noite**, Rio de Janeiro, 12 set. 1913, p. 1.
- VALLE, Arthur. "Imagens do Camponês na Pintura Brasileira: O Sertanejo de Carlos Chambelland". **Esboços**, Santa Catarina, 2008, v. 19, p. 77-94.
- WEISS, Peggy. **Kandinsky in Munich. The Formative Jugendstil Years**. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1979.