A painting of a landscape. In the foreground, a man and a woman are sitting on a rocky bank. The man is wearing a hat and a dark jacket, and the woman is wearing a dark dress. They appear to be looking at a book or a map. In the middle ground, there is a large, spiky plant, possibly a yucca or agave. The background features a body of water, likely a lake or a wide river, and several mountains with reddish-brown and purple hues. The sky is a pale, hazy blue. The overall style is that of a 19th-century landscape painting.

Maurício Vicente Ferreira Júnior
Rafael Cardoso (organizadores)

O Olhar Germânico na Gênese do Brasil

Coleção Geyer – Museu Imperial

O Olhar Germânico na Gênese do Brasil

Coleção Geyer – Museu Imperial

Maurício Vicente Ferreira Júnior
Rafael Cardoso
(organizadores)

Maurício Vicente Ferreira Júnior

Rafael Cardoso

(organizadores)



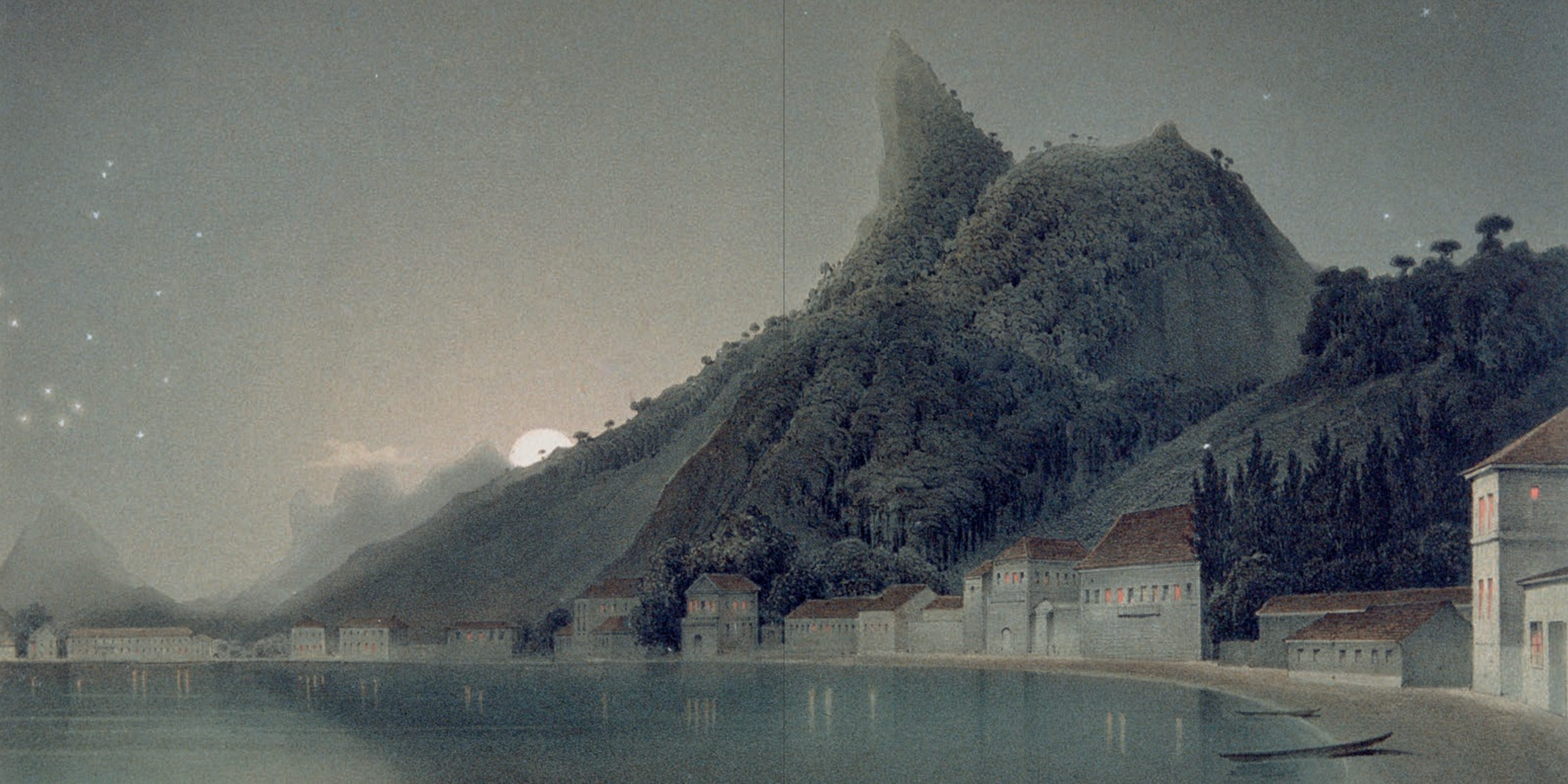
**O Olhar Germânico
na Gênese do Brasil**

Coleção Geyer – Museu Imperial



Museu Imperial

Petrópolis, 2022



0459

O olhar germânico na gênese do Brasil: coleção Geyer – Museu Imperial / organizadores Maurício Vicente Ferreira Júnior e Rafael Cardoso. – Petrópolis: Museu Imperial, 2022.

282p. : il.color. ; 28x28cm.

Livro que acompanha a exposição homônima realizada no Museu Imperial de 22 de maio de 2022 a 15 de janeiro de 2023.

Textos em português e inglês.

ISBN 978-65-88365-04-5

1. Arte alemã – Brasil – Séc. XIX. 2. Museu Imperial (Brasil) – Exposições – Catálogos.


CDD 709.4309034

Ministério da Cultura
Instituto Brasileiro de Museus
Museu Imperial
Unipar

apresentam

O Olhar Germânico na Gênese do Brasil

Coleção Geyer – Museu Imperial

A panoramic landscape painting of a bay with mountains in the background and buildings on the shore. The scene is viewed from an elevated position, looking down at the water and across to the distant mountains. In the foreground, there are large, dark rocks and some green foliage. The water is calm, reflecting the sky. Several small boats are visible on the water. On the left, there are some buildings, including a prominent one with a red roof. The overall atmosphere is serene and historical.

A potência cultural que o Brasil se tornou desde o início do século XX, com criações de vulto em todas as expressões artísticas, reflete de certa forma a história da sua própria formação como país, ao reconhecer as contribuições generosas de povos de todos os continentes.

A exposição *O olhar germânico na gênese do Brasil* – e o livro que a acompanha –, promovidos pelo Museu Imperial, representam mais um marco inquestionável desta trajetória, dessa vez com a manifestação primorosa de artistas alemães que, no século XIX, se encantaram com o que viram em nosso solo e produziram obras de rara beleza e importância histórica.

É motivo de enorme orgulho e honra para mim, pessoalmente, que essa exposição tenha sido possível, hoje, graças à sensibilidade e amor à arte e ao país, dos meus avós, Cecília e Paulo Geyer, que puderam reunir ao longo da vida o acervo que a compõe, coleção esta doada em 1999 ao Museu Imperial.

A exposição também contará com itens emprestados do acervo de Flávia e Frank Abubakir, uma forma de contribuir ainda mais com este legado.

A visão familiar sobre a importância do fomento à cultura e da preservação da memória do Brasil é uma herança que busco perpetuar, mas, sobretudo, tem sido parte da cultura da própria Unipar, empresa que minha família lidera há mais de 50 anos e que tem contribuído imensamente com apoio a projetos artísticos, como a exposição e este livro.

Celebro, portanto, esta história. Destaco, contudo, fundamentalmente, que o mais importante é tocar o público a partir do nosso compromisso incontornável com uma das bases do desenvolvimento de uma Nação: suas expressões artísticas e culturais.

Frank Geyer Abubakir

Presidente do Conselho de Administração da Unipar

Um dos principais objetivos da Unipar, em sua estratégia de sustentabilidade, é o desenvolvimento humano. Procuramos fomentar a dimensão cultural nos territórios onde atuamos. O patrocínio da exposição *O olhar germânico na gênese do Brasil*, promovida pelo Museu Imperial – e acompanhada deste livro – contribui para enfatizar a tradição da Unipar em valorizar o patrimônio histórico e memorial do Brasil. A mostra é uma oportunidade de conhecer mais a história do Brasil e a garantia de preservação de olhares únicos sobre a memória da cultura brasileira.

Unipar



Conjunto de pinhas de cristal,
século XIX
Coleção Geyer – Museu Imperial/
Ibram/Secult/MTur





Por ocasião do Bicentenário da Independência do Brasil, o Museu Imperial e a Coleção Geyer uniram forças para documentar a época de um ângulo incomum: do ponto de vista dos artistas contemporâneos da Europa germanófono.

O romantismo alemão tinha uma visão um tanto mistificante do país e de seu povo, também moldada por narrativas permeadas do exotismo expresso pelos primeiros viajantes que nos visitaram. O livro *A verdadeira história dos selvagens, nus e ferozes devoradores de homens, encontrados no Novo Mundo, a América...*, do mercenário alemão Hans Staden, publicado em 1557, cunhou a imagem do Brasil na Europa germanófono por muitos anos. Hoje, esse título soa ofensivo e repulsivo, mas, com certeza, incitou a fantasia de muitos contemporâneos: eles deveriam estremecer ao imaginar tudo o que se passaria por aqui.

Ainda mais interessantes são as obras dos artistas da Europa germanófono que viajaram pelo Brasil há 200 anos e capturaram o país e as pessoas em suas pinturas. Embora às vezes pareça que algumas imagens foram inspiradas no livro de Staden, as obras ajudaram a plasmar, na Europa, uma imagem mais realista do Estado nacional brasileiro em formação. As imagens teste-

munham a perplexidade reverente dos viajantes europeus diante da grandeza da natureza brasileira. Contudo, ao mesmo tempo, o “outro”, o “estrangeiro” é construído por meio de tais obras. Esse olhar exótico muitas vezes estava mais relacionado aos anseios e clichês dos europeus do que à realidade no “Novo Mundo”. É precisamente por isso que esses artistas e a abordagem crítica da sua percepção na Europa permanecem atuais.

Entre os artistas estão nomes conhecidos como os cientistas Johann Baptist von Spix e Carl Friedrich Philipp von Martius, que exploraram o Brasil no início do século XIX; ou pintores como Friedrich Hagedorn, que veio para o Brasil em meados do século XIX e se estabeleceu permanentemente no Rio de Janeiro – a partir daí, ele não só acompanhou de perto a consolidação do jovem Estado brasileiro, mas também contribuiu para os eventos artísticos da cidade, entre outros, por meio de sua participação em duas Exposições Gerais de Belas Artes (1859 e 1860), um belo exemplo das relações multifacetadas de longa data entre nossos países.

Felicito, cordialmente, os criadores desta exposição por esta ideia extraordinária. E desejo a todos os visitantes uma experiência informativa e inspiradora.

Heiko Thoms

Embaixador da República Federal da Alemanha

Thomas Ender
Vista da fazenda da mandioca, 1817
Óleo sobre tela, 11 x 15 cm
Coleção Flavia e Frank Abubakir (Instituto Flavia Abubakir)

[PÁGINA ANTERIOR](#)

Schmidt
Santa Teresa, 1834 (CID)
Guache sobre papel, 48 x 71,4 cm
Coleção Geyer – Museu Imperial/Ibram/Secult/MTur

A exposição *O Olhar Germânico na Gênese do Brasil*, com sua seleção de duzentas obras que incluem pinturas, gravuras, desenhos, mapas, livros de viagem e objetos da Coleção Geyer e do Museu Imperial, é uma iniciativa importante do Museu Imperial de Petrópolis, no Rio de Janeiro, para as comemorações do bicentenário da Independência, pois reconstituiu parte da contribuição germânica (alemães, austríacos e suíços) à formação cultural do país no século XIX.

O representante austríaco da mostra é o pintor vienense Thomas Ender, integrante da Missão Austríaca – como ficou conhecida a comitiva que acompanhou a arquiduquesa Leopoldina, esposa do príncipe regente D. Pedro I. A expedição foi enviada ao Brasil com o objetivo de estudar o fascinante país que havia se tornado a pátria de uma princesa austríaca. A Thomas Ender foi confiado o posto de “documentarista artístico”, e durante os dez meses de sua estadia no país, entre 1817 e 1818, ele esteve incumbido de ilustrar e documentar a paisagem brasileira. Assim, produziu mais de setecentos desenhos e aquarelas, sendo responsável por grande parte dos registros da região do Rio de Janeiro e da província de São Paulo naquele período.

Ender foi um dos artistas mais produtivos que estiveram no Brasil na primeira metade do século XIX. Chegou aqui aos 23 anos, e dominava a pintura de paisagem, até mais que qualquer outro pintor da Missão Austríaca. Acompanhou a primeira parte da viagem dos naturalistas Spix e Martius, e muitas de suas gravuras formam a base do compêndio *Flora Brasiliensis*, catalogação de cerca de vinte mil espécies de plantas. Fascinado com o

que via, Ender era muito detalhista e trabalhava freneticamente, não poupando esforços para encontrar o melhor ponto para registrar suas impressões sobre a vegetação, o espaço urbano e os costumes da sociedade brasileira da época – sobretudo a escravidão, da qual era bastante crítico. Acredita-se que tenha subido os 704 m do Corcovado várias vezes para de lá desenhar novas paisagens. “*Eu pintava dia e noite, e logo senti as más consequências disso. Um esgotamento físico apoderou-se de mim de tal maneira, que tive que ficar acamado, sem mais poder me levantar e caminhar*”, escreveu ele em seu diário de viagem.

Thomas Ender é um dos maiores documentaristas do passado brasileiro. A exposição de suas obras em Viena gerou enorme interesse e foi o motivo da fundação de um museu do Brasil na capital austríaca. Seu trabalho revelou ao europeu um país exuberante, e continua sendo, ainda hoje, uma das mais valiosas fontes de informação sobre a vida colonial e a sociedade brasileira, além de um rico testemunho do início das relações bilaterais entre o Brasil e a Áustria.

Além de Ender, a participação de artistas de língua alemã foi intensa e constante ao longo do século XIX. Agradeço ao curador Maurício Vicente Ferreira Júnior, diretor do Museu Imperial, e ao historiador de arte Rafael Cardoso, pelo resgate desse legado, oferecendo uma visão nova e vibrante do Brasil numa época formativa para a ideia da nacionalidade.

Desejo aos visitantes da exposição muitas impressões especiais, e aos leitores do catálogo muitas novas ideias. E, por fim, parabéns!

Dr. Stefan Scholz

Embaixador da República da Áustria

Thomas Ender
Catete e Laranjeiras (detalhe), c. 1825
Óleo sobre madeira
Coleção Maria Geyer





O Museu Imperial, com a maestria que lhe é peculiar, brinda a sociedade brasileira com exposição que guarda contexto e bem dialoga com o centenário da Semana de Arte Moderna, na medida em que exhibe obras que interpretavam – e ainda refletem a interpretação da época – do que vem a ser a dita “brasilidade”. Sem margens para quaisquer dúvidas, as pinturas certamente instigavam, no Velho Mundo, surpresa e espanto, com a atribuição de um quê de exotismo no que tange aos hábitos e práticas culturais do Brasil de então.

Não é difícil tarefa imaginar o público europeu, suas reações, caras e bocas, em face do quanto ali era retratado. De um lado, o incensado berço do comportamento em sociedade, altamente evoluído em educação formal e trejeitos, nas artes, filosofia, poesia, literatura, música, entre outras aduladas facetas germânicas. Um expoente cultural dentre os europeus. De outro lado, obras que retratam a mescla, ainda em ebulição, de povos originais, semidesnudos, que nada se pareciam com o ideal físico greco-romano, somados aos escravizados trazidos de longe, em meio à exuberância da natureza tropical. Nada mais exótico.

Eis a gênese da “brasilidade”, no caldo histórico-cultural de etnias e religiões, sendo retratado para o continente europeu, caracterizado ao longo da sua duradoura história por guerras e intermináveis separações, mosaico de povos e divisões políticas, em território acanhando face ao gigantismo brasileiro – onde, no mais das vezes, existia desconfiança, medo e até mesmo aversão ao estrangeiro. Um continente que aceitava como definição de patrícios tão somente aqueles indivíduos que ouviam o som do badalar dos sinos da mesma igreja paroquial.

Quão exótico pode ter sido visto o Brasil de então, nossos hábitos e manifestações! O que era exatamente um “brasileiro” sob o olhar germânico?

Salto na linha do tempo e a hoje centenária Semana de Arte Moderna, com seus slogans *Tupi ou not Tupi* ou *Só a antropofagia nos une*, exibiu uma brasilidade menos exótica?

Reflexões inerentes: a sofisticação da cultura do Velho Mundo, ao longo da história, foi ou é capaz de impedir atrocidades? Onde, afinal, encontra-se a incivilidade?

Pedro Mastrobuono

Presidente do Instituto Brasileiro de Museus





A exposição que ora oferecemos ao público do Museu Imperial é resultado de um esforço coletivo iniciado com o singular e generoso gesto do casal Maria Cecília e Paulo Fontainha Geyer de doar a incomparável coleção conhecida pelo expressivo nome Geyer à sociedade brasileira.

Com prazerosa disposição e rara erudição, o casal Geyer assumiu um lugar de destaque na história do Coleccionismo no Brasil ao reunir, ao longo de cinco décadas, um conjunto único de livros de viagens, álbuns, pinturas, gravuras, litogravuras, desenhos, mapas e demais objetos de arte na residência da família, instalada entre o rio Carioca e o Corcovado, no bairro do Cosme Velho, no Rio de Janeiro, sob o olhar atento do Cristo Redentor. A cinematográfica localização revela os temas mais recorrentes nas imagens que compõem a coleção: a paisagem e a vida social do Rio de Janeiro no século XIX. Nos dizeres do colecionador: *“uma iconografia que traduz um lugar onde podemos identificar o que estamos vendo”*. E, na consensual avaliação de especialistas, uma das mais completas brasileiras formadas no território nacional durante o século XX.

A exposição *O olhar germânico na gênese do Brasil – Coleção Geyer – Museu Imperial* é um recorte temático desse

magnífico conjunto. Um exercício de reflexão sobre as imagens produzidas por artistas e cientistas oriundos da Europa de língua alemã que registraram, no contexto da formação do Estado brasileiro independente, a natureza exuberante e os “povos” da América portuguesa com aguçada curiosidade, fruto de um certo olhar.

Hoje, uma vez mais, o senso público da família Geyer se faz presente, na medida em que o empresário Frank Geyer Abubakir, neto dos doadores, viabiliza a montagem desta exposição por meio do patrocínio da Unipar, via Lei Federal de Incentivo à Cultura, e, simultaneamente, apoia o projeto de instalação do futuro museu que será aberto à visitação pública na outrora residência da família, igualmente doada ao Museu Imperial, em atendimento ao desejo do casal. Semelhante empenho é a confirmação do que podemos aprender com o ensinamento ministrado por Paulo Geyer: *“Para as gerações que nos sucedem, registro a minha inabalável confiança que um renovado espírito público acresça mais um dever dentre as múltiplas atribuições de nossa cidadania: o de preservar as lembranças do passado artístico e cultural que são o sentido maior de toda nação.”* Os brasileiros de hoje e do amanhã agradecem!

Maurício Vicente Ferreira Júnior

Diretor do Museu Imperial

Imagens da exposição no Museu Imperial

[PÁGINA SEGUINTE](#)

Adalbert von Preussen (Príncipe da Prússia)

Entrada da baía do Rio de Janeiro, c. 1842

Litografia, 50,7 x 34,8 cm

Coleção Geyer – Museu Imperial/Ibram/Secult/MTur



25

Em busca do olhar germânico

Rafael Cardoso

Maurício Vicente Ferreira Júnior

38

Luz, minúcia, transferências artísticas e beleza alegórica da natureza.

A propósito de algumas obras de pintores viajantes alemães no Brasil do século XIX

Lucile Magnin

59

Entre o golpe do punhal e o gosto do veneno: Ferdinand Pettrich e o nascimento da estatuária no Brasil

Fábio D'Almeida

77

Emil Bauch, Ferdinand Keller, Friedrich Steckel, Georg Grimm: quatro artistas alemães, quatro papéis artísticos à mostra nas exposições gerais da Academia Imperial de Belas Artes

Fabriccio Miguel Novelli Duro

97

A Casa Leuzinger e o olhar germânico sobre a paisagem brasileira

Amanda Tavares

Vitor Gomes

235

English Version





Eduard Hildebrandt
*Rio de Janeiro - Rua do Ouvidor,
esquina de 1º de Março, s/d*
Aquarela sobre papel, 34 x 24,7 cm
Coleção Geyer – Museu Imperial/Ibram/Secult/MTur

PÁGINAS 22-23
Friedrich Hagedorn
Panorama de Pernambuco, s/d
Litografia, 34 x 246 cm
Coleção Geyer – Museu Imperial/Ibram/Secult/MTur

Em busca do olhar germânico

Rafael Cardoso
Maurício Vicente Ferreira Júnior

Em meio ao legado dos colecionadores Maria Cecília e Paulo Geyer – que doaram ao Museu Imperial, em 1999, a esplêndida coleção de mais de quatro mil objetos, bem como a imponente casa do Cosme Velho, no Rio de Janeiro, que a abriga há mais de cinquenta anos – dormitam alguns enigmas. Enigmas no melhor sentido, o intelectual, da natureza do *decifra-me ou te devoro* da Esfinge de Tebas. Ao amearhar seu acervo em incontáveis leilões e antiquários, o faro dos colecionadores reuniu conjuntos cujo sentido compete a nós, sua posteridade, deslindar.

O presente livro, produzido em conjugação com a exposição homônima *O olhar germânico na gênese do Brasil*, realizada

no Palácio Imperial de Petrópolis, Museu Imperial desde 1940, dedica-se a decifrar um desses enigmas: o porquê da abundância de obras produzidas por artistas de origem germânica. O senso comum pode descartar a pergunta com explicações simples... *porque o casal Geyer gostava de artistas alemães, porque era uma espécie de reencontro com o passado europeu da família, porque era o que havia no mercado para comprar...* Porém, tais evidências não satisfazem a curiosidade histórica. O desejo da historiadora e do historiador é de interrogar os documentos e artefatos para tentar dimensionar as correntes profundas que subjazem os relatos estabelecidos, como já ensinaram mestres da historiografia mundial. A forte



Eduard Hildebrandt
*Rio de Janeiro - Rua do Ouvidor,
esquina de 1º de Março, s/d*
Aquarela sobre papel, 34 x 24,7 cm
Coleção Geyer – Museu Imperial/Ibram/Secult/MTur

representatividade na Coleção Geyer de artistas de língua alemã constitui, portanto, um dado a ser problematizado.

O primeiro obstáculo metodológico a ser vencido é definir o que se entende pelo termo *germânico*. À época em que foi produzida a maior parte das obras sob consideração aqui, os estados nacionais de Alemanha, Áustria e Suíça não existiam em suas configurações atuais. É impreciso, portanto, referir os artistas que as produziram por epítetos anacrônicos – isto é, que dizem respeito a nacionalidades que só passaram a existir depois. Ao contrário, a fluidez de contatos e trocas culturais entre a Confederação Germânica (com seus vários reinos e grão-ducados), o Reino da Prússia, o Império Austríaco, posteriormente Austro-Húngaro (com sua pluralidade linguística e étnica) e a Confederação Suíça é de vivo interesse para dimensionar o cosmopolitismo que regia as relações desses povos e países com o Brasil. O caso do Barão de Löwenstern, artista amador de destacada presença na Coleção Geyer, é exemplar dessas imbricações. Embora originário de Tallinn (hoje capital da Estônia, cidade conhecida pelo nome Reval à época do seu nascimento), Georg Heinrich von Löwenstern atuou no Brasil como cônsul geral da Dinamarca. Seria reduutivo classificá-lo como alemão. O presente livro busca, sempre que possível, identificar cada expoente por sua origem territorial exata. Optou-se pelo uso do adjetivo *ger-*



Franz Keller
Lagoa Rodrigo de Freitas, s/d
Aquarela sobre papel, 20,6 x 29,8 cm
Coleção Geyer – Museu Imperial/Ibram/Secult/MTur

mânico para englobar o conjunto dos povos de fala alemã, mesmo que de modo impreciso, posto que a unidade do idioma (dividido entre o *Hochdeutsch* e as variantes regionais e os dialetos) era longe de ser regra no século XIX.

Ao se considerar a falta de unificação dos países de fala alemã surge uma segunda questão de método, esta alçada a ponto central da exposição e do livro. O Brasil da época tampouco correspondia à entidade coesa que concebemos hoje. Decerto o Estado nacional passou a existir em 1822, conforme o bicentenário da Independência este ano não deixa escapar a ninguém. Porém, o país recém-constituído aos brados, sangue e tratados não logrou consolidar, de forma automática, uma nova ordem política, com unidade territorial, integração entre regiões e inclusão da população. Para citar apenas um exemplo – o mais tenebroso – do tanto que faltava para que o Brasil tomasse posse dos muitos brasis, basta lembrar que imensa parcela da população era composta não de cidadãos em pleno gozo de seus direitos mas de gente escravizada.

O Brasil do século XIX ainda estava longe de ser uma nação unificada. Atestam esse fato as diversas revoltas regionais e guerras separatistas, da Confederação do Equador à Revolução Federalista. É enganoso, portanto, postular uma identidade brasileira homogênea e estável em contraposição ao emaranhado de Estados germânicos em pleno processo de ebuli-

ção política. De ambos os lados da relação transatlântica havia povos e países em vias de imaginarem as comunidades nacionais que hoje tomamos como dadas. As trocas culturais exerceram papel decisivo para que a ideia da nação se firmasse, tanto lá quanto cá, ao definir os limites entre a alteridade do *Outro* e a identidade do *Nós*.

O impacto das comunidades de língua alemã sobre a formação do Brasil, ao longo do século XIX, é o que se busca explorar aqui sob a ótica do dito *olhar germânico*. Ninguém ignora o papel exercido por naturalistas como os bávaros Johann Baptist von Spix e Carl Friedrich Philipp von Martius na ampliação do conhecimento científico sobre a flora e a fauna brasileiras. Tampouco é desconhecida a influência da imperatriz Dona Leopoldina, nascida arquiduquesa da Áustria, sobre os rumos políticos da jovem monarquia sul-americana, não somente como consorte de Dom Pedro I e mãe de Dom Pedro II, mas como incentivadora do chamado processo da Independência do Brasil. Foi ainda Von Martius que inaugurou o conceito das ‘três raças’ formadoras na fundação da nacionalidade brasileira, em seu ensaio “Como se deve escrever a história do Brasil”, vencedor do primeiro concurso organizado no âmbito do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, em 1844.¹ A forte imigração de pessoas oriundas dos países de fala alemã é outro capítulo que mal precisa ser repisado nestas páginas. Sem ignorar o contexto maior des-

as muitas trocas nos âmbitos da ciência, da política, da história e da demografia, o presente livro tem por propósito se debruçar sobre um aspecto menos conhecido: a atuação de artistas de origem germânica na sociedade brasileira.

O assunto não é novo em nossa historiografia, tendo sido tratado por autores como Guilherme Auler, Maria Elizabete Santos Peixoto, Pablo Diener e Maria de Fátima Costa, Carlos Wehrs, entre outros.² Nos últimos anos, vem despertando vivo interesse também do lado europeu.³ No entanto, não é exagero dizer que continua relativamente pouco estudado. Dada a importância da presença de artistas germânicos no Brasil durante o século XIX, tanto em termos quantitativos quanto qualitativos, pode-se dizer que quase tudo resta por fazer em matéria de pesquisa. Conforme demonstram, em especial, os textos de Fábio d’Almeida e Fabriccio Miguel Novelli Duro no presente volume, tem sido subestimada a participação germânica na história da arte brasileira do Oitocentos.⁴

Johann Moritz Rugendas
Floresta brasileira (detalhe), s/d
Óleo sobre tela
Coleção Geyer – Museu Imperial/Ibram/Secult/MTur



Mesmo os pontos mais trabalhados pela historiografia, como a célebre atuação do pintor bávaro Georg Grimm, na década de 1880, dentro e fora da Academia Imperial de Belas Artes (AIBA), encerram questões passíveis de revisão e reavaliação.⁵

Alguns obstáculos conceituais atrapalham o devido entendimento do legado cultural germânico no Brasil. Dentre eles está o sentimento antialemão que vigorou em diversos momentos da vida brasileira entre 1914 e 1945. O papel beligerante desempenhado pela Alemanha na Primeira Guerra Mundial e na Segunda Guerra Mundial despertou reações apaixonadas e pesou naturalmente na balança para que diversos comentaristas assumissem a defesa partidária da cultura francesa e dos laços de latinidade, quase ao ponto de excluir as diversas outras influências.⁶ A preponderância de visões francófilas, ao longo do último século, resultou em certo apagamento da germanofilia que também vicejava no sociedade brasileira oitocentista, sobretudo em matéria de conhecimento científico e filosófico.⁷

Outro conceito problemático, este mais especificamente ligado à história artística, é a categorização de artistas como *viajantes*. Ao aplainar diferenças fundamentais de atuação e inserção, essa categoria esconde mais do que revela. Não é admissível consignar ao mesmo balaio o príncipe renano Maximilian zu Wied-Neuwied, que ficou menos de dois anos no Brasil, ou o austríaco Ferdinand

Krumholz, que ficou menos de cinco, e o saxão Ernst Papf, que permaneceu no país por mais de meio século, até sua morte, constituindo família, fundando firma comercial e formando mão de obra. O caso de Papf está longe de ser único. Natural de Munique, Thomas Driendl chegou ao Brasil aos 32 anos de idade e viveu aqui até sua morte, aos 67, deixando rico legado de atividades não apenas como pintor, mas ainda como arquiteto e decorador. Ademais, tempo de permanência não é o único critério para se avaliar o impacto do artista. O texto de Amanda Tavares e Vítor Gomes, neste livro, discute a obra de Franz Keller-Leuzinger, natural de Mannheim e que viveu quinze anos no Brasil. Seu irmão Ferdinand Keller, que teve apenas passagem breve pelo país e, por conseguinte, resta quase ignorado pela historiografia, influenciou igualmente nos rumos da arte brasileira, conforme acentua Fabriccio Novelli.

Augusto Müller, nascido em Baden e imigrado ao Brasil aos 5 anos de idade, é um dos poucos artistas de origem germânica que costuma escapar da categorização dúbia de *viajante*. Conforme sugere Fábio d’Almeida, o fato de que tanto ele quanto Grimm atuaram como professores da AIBA redimiu-os aos olhos de uma historiografia que atribui peso preponderante à instituição na história artística do período. O caso do saxão Ferdinand Pettrich, objeto de estudo do texto de d’Almeida neste livro, é a anomalia que

desmonta o paradigma de centralidade da Academia. Apesar de ser autor da primeira escultura de mármore produzida no Brasil, primeiro artista a realizar uma exposição individual no país, autor do maior programa escultórico oficial executado sob o Império e inaugurador da iconografia indianista que dominou a segunda metade do século XIX, Pettrich é rotineiramente apagado da história artística brasileira. Somente esse dado é suficiente para colocar em xeque toda uma visão nacionalista que buscou rebaixar, entre as décadas de 1920 e 1970, as contribuições estrangeiras à cultura brasileira.⁸

O ardor nacionalista não é o único pressuposto cultural a dificultar a apreciação da produção artística brasileira do século XIX em toda sua pluralidade e riqueza. Exerce ainda sua nefasta influência aquilo que Sergio Buarque de Hollanda identificou, em *Raízes do Brasil* (1936), como o preconceito iberoamericano contra o trabalho manual e a atuação comercial, menosprezados como indignos das elites sociais. Assim, o forte envolvimento de artistas germânicos com atividades empresariais tem contribuído para atenuar a percepção de sua importância relativo a expoentes das belas-artes, supostamente desinteressadas. O texto de Amanda Tavares e Vítor Gomes sobre a Casa Leuzinger realça a importância dos artistas ligados a essa empresa para a cultura visual brasileira do Oitocentos, principalmente nos ramos da fotografia e

da litografia. Outros nomes fundamentais nesse âmbito foram o suíço Johann Jacob Steinmann, um dos introdutores da litografia no Brasil, e o berlinense Alberto Henschel, fotógrafo de suma importância para a difusão do campo em seus sucessivos estabelecimentos em Recife, Salvador, Rio de Janeiro e São Paulo.

Ao contrário do que reza uma dicotomia simplista entre arte e ciência, a influência germânica não se limitou às novas mídias e tecnologias. Conforme demonstra Fabriccio Novelli, a atuação de Friedrich Steckel como colecionador e empresário teve impacto determinante sobre os rumos artísticos da Corte, não menos em suas relações como prestador de serviços para a AIBA. A atuação de profissionais em diversos ramos das artes aplicadas – como o saxão Karl Spangenberg com suas esculturas em madeira e os irmãos Heinrich e Wilhelm Sieber com a lapidação de vidros e cristais – depõe igualmente a favor de um entendimento mais amplo do meio artístico oitocentista, que abarque outros fazeres afora pintura, escultura e arquitetura.

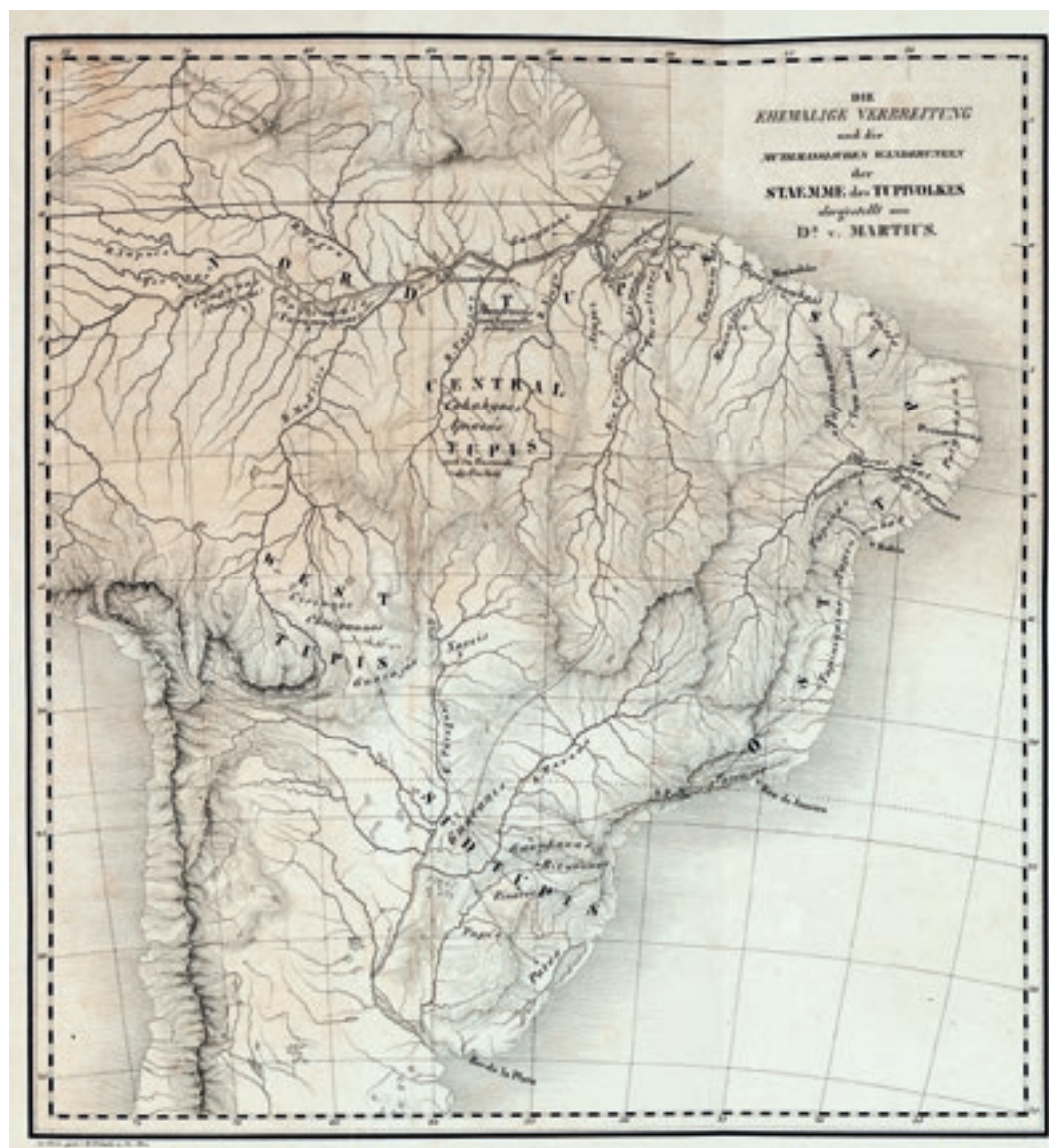
O modo como tem sido subestimada a participação germânica contribui, no balanço geral, para limitar a compreensão da história artística brasileira do século XIX. O foco quase exclusivo nas relações entre a AIBA e a parisiense École des Beaux-Arts mascara a amplitude da internacionalização que caracterizava o meio artístico do país, desde antes da aber-

tura da Academia. Em seu texto, Fábio d’Almeida revela a espantosa trajetória de Ferdinand Pettrich – discípulo de ninguém menos do que Bertel Thorvaldsen, um dos principais nomes da escultura neoclássica na Europa – que chegou ao Brasil vindo dos Estados Unidos, perfazendo um elo direto entre a produção artística dos dois países americanos. Em seguida, Pettrich levou a representação escultórica dos povos originários das Américas de volta para Roma e o Vaticano, colocando o Brasil no seio das discussões incipientes sobre arte e etnografia. Poucas décadas depois, ao participar da Exposição Universal de 1867 em Paris, foi a vez de a Casa Leuzinger ampliar o conhecimento da Amazônia e seus povos no exterior, conforme explica o texto de Amanda Tavares e Vítor Gomes. Muito antes do ciclo da borracha e do avolumamento de interesse internacional pela região nas décadas de 1880 e 1890, a Europa visualizou o mundo amazônico pelo olhar de dois artistas de origem alemã, Albert Frisch e Franz Keller.⁹

Os casos de Pettrich e Leuzinger apontam para a existência de uma rede cosmopolita de trocas e transferências na qual o Brasil já estava plenamente inserido à época do Segundo Reinado. O próprio Georges Leuzinger, suíço poliglota, exerceu papel crucial de intermediação para cientistas mundialmente renomados como Alphons Stubel, Wilhelm Reiss e Louis Agassiz. Ao fornecerem fotografias

para pesquisas e modelos para museus, esses artistas ajudaram a formar a imagem do Brasil no exterior. Deram assim continuidade ao esforço de fixar a representação visual da natureza e dos habitantes do país que teve início com as expedições científicas do final do período colonial – como a de Spix e Martius, entre tantas outras – e com artistas como o austríaco Thomas Ender e o bávaro Johann Moritz Rugendas. Se ampliarmos o foco para abranger as viagens de artistas germânicos por outros países da América Latina, estamos diante de um projeto de inventariar o mundo que acabou por moldar a forma como os habitantes dos trópicos percebem seu próprio lugar nele.¹⁰

O encontro com as cores e formas de um Novo Mundo ainda pouco conhecido da Europa obrigou artistas estrangeiros a testarem suas convenções pictóricas e descobrirem novos modos de representação. Conforme assinala Lucile Magnin em sua contribuição para este livro, a descoberta de uma ‘luz brasileira’ já se evidencia nos trabalhos de Thomas Ender e Eduard Hildebrandt – este, natural de Danzig (hoje, Gdansk), décadas antes de ser elevada a programa artístico por Grimm e seus discípulos e um século antes de ser teorizada nos escritos de Mário de Andrade e Sérgio Milliet. Magnin destaca a importância do Brasil para a visão, a um só tempo científica e romântica, de Alexander von Humboldt. Foi seguindo os preceitos estabelecidos



Carl Friedrich Philipp von Martius
Sobre a condição legal entre os habitantes originários do Brasil, 1832
 Munique: C.F.P. von Martius & Leipzig: Friedrich Fleischer
 Coleção Geyer – Museu Imperial/Ibram/Secult/MTur

pelo grande naturalista berlinense, assim como por Goethe, que Johann Moritz Rugendas empreendeu suas representações pioneiras da floresta brasileira.¹¹ O diálogo imagético internacional que abarcou as contribuições de Rugendas, do francês Conde de Clarac (Charles Othon Frédéric Jean-Baptiste de Clarac) e do brasileiro Manuel de Araújo Porto-Alegre ajudaram a plasmar um imaginário sobre a natureza tropical que vigora ainda hoje.¹²

O olhar de artistas germânicos para a natureza e a sociedade brasileiras desenvolveu-se em diálogo com seus pares de outras nacionalidades, porém apresenta particularidades. O Barão de Löwenstern, por exemplo, revelou-se um observador atento da vida local e, em consonância com a sensibilidade do seu tempo, deixou abundantes registros da escravidão. Esses trabalhos diferem das representações criadas por artistas mais conhecidos como Jean-Baptiste Debret ou Charles Landseer, faltando-lhes o teor explícito de denúncia abolicionista. Nesse quesito distanciam-se também da obra de outro artista amador seu contemporâneo, o tenente britânico Henry Chamberlain. Não são, contudo, impassíveis em sua abordagem das relações sociais drasticamente desiguais testemunhadas por europeus de passagem pelo Brasil. Quais as semelhanças e quais as diferenças entre as visões desses vários artistas? Recomendase o trabalho, enorme porém necessário, de estudar os parentescos formais e ico-

nográficos entre expoentes cujas obras se encontram ainda separadas por questões de nacionalidade e bairrismo.

As diferenças entre os diversos observadores artísticos conduzem a uma discussão fascinante da especificidade da cultura visual dos países de língua alemã, em contraposição a diferentes modos de ver associados a outras culturas e países. Existiria um *olhar germânico*, propriamente dito? Lucile Magnin tece argumentos intrigantes sobre a derivação de esquemas representacionais correspondentes a uma tradição pictórica do norte da Europa, que se estenderia de Van Eyck a Rugendas, passando por Dürer, Ruysdael, Altdorfer, entre outros. Segundo seu argumento, esse olhar seria tipificado por duas características principais: a extrema minúcia na representação de formas naturais e a pretensão de desvendar uma harmonia maior por trás das aparências da natureza. Trata-se da tentativa de juntar a precisão científica com o idealismo romântico em voga no momento em que os grandes naturalistas alistaram os serviços da arte para representar a unidade e a variedade do cosmos.¹³

Tais conjecturas dão uma dimensão do quanto é possível abrir o campo de investigação ao relacionar a arte brasileira oitocentista com outras tradições culturais, que não o modelo acadêmico francês. Desviar o foco para artistas de origem germânica oferece um ganho mais imediato. A relativa falta de atenção

atribuída, no passado, às fontes em língua alemã reserva boas surpresas para os pesquisadores da atualidade. O texto de Fabriccio Novelli nos brinda com o que talvez seja a única imagem representando uma distribuição de prêmios na AIBA, veiculada em 1860 no periódico *Illustrirte Zeitung*, de Leipzig. Uma descoberta e tanto, que demorou mais de 150 anos para voltar à sua origem. Não é possível tocar no assunto das revistas ilustradas sem mencionar mais um imigrante germânico de importância ímpar para a cultura visual brasileira da época. Trata-se do renano Henrique Fleiuss, editor da revista *Semana Ilustrada*, sócio do pintor e gravador bávaro Carl Linde, com quem fundou o Imperial Instituto Artístico.¹⁴ Investigar as trocas ocorridas por meio da imprensa ilustrada é tarefa urgente para se repensar a dimensão ampla da cultura visual e artística no Brasil do século XIX.

O presente livro oferece-se ao leitor geral como uma janela para uma coleção extraordinária. Para o leitor especializado servirá também como ponto de partida para novas pesquisas. Ao atentar para as disputas em que esteve metido o escultor Pettrich na corte de Dom Pedro II – envolvendo intrigas até de morte, conforme revela o texto de Fábio d’Almeida – pode-se dimensionar o quanto resgatar uma única biografia enriquece o entendimento de toda uma época. Imaginemos, então, recuperar as trajetórias dos muitos artistas mencionados neste texto de introdu-

ção, assim como outros que ficaram de fora. A história da arte brasileira, que vem sendo reescrita ao longo dos últimos vinte e poucos anos, está no limiar de uma nova era de descobertas e revisões. Por meio de uma visão equilibrada das trocas transculturais em toda sua complexidade, podemos chegar a um entendimento mais fino do que foi o Brasil do século XIX.



Johann Moritz Rugendas
Jogo de capoeira (detalhe), s/d
 Aquarela sobre papel
 Coleção Geyer – Museu Imperial/Ibram/Secult/MTur

PÁGINAS 34-37
 Friedrich Hagedorn
Vista do Rio de Janeiro tomada do Morro da Conceição (detalhes), s/d
 Litografia
 Coleção Geyer – Museu Imperial/Ibram/Secult/MTur





**Luz, minúcia, transferências artísticas
e beleza alegórica da natureza.
A propósito de algumas obras de pintores
viajantes alemães no Brasil do século XIX**

Lucile Magnin

Durante todo o século XIX, o Brasil não cessou de surpreender os artistas viajantes, que deixaram incontáveis testemunhos de seus momentos de deslumbramento. Para os brasileiros, essas obras representam a oportunidade de lançar novos olhares sobre paisagens cotidianas, muito transformadas pela passagem do tempo. Para quem nunca pisou no Brasil essas pinturas apresentam uma aura duplamente fascinante. Pela distância tanto temporal quanto geográfica, elas revelavam um mundo longínquo, exótico e encantador. Foram muitos os pintores de origem alemã que viajaram para o Brasil, com as entusiasmadas descrições do geógrafo e naturalista Alexander von Humboldt em mente – ele incitava os artistas a

visitarem o país, embora não tenha conseguido fazê-lo por conta própria, e a compreenderem com seus olhos e pincéis a beleza feérica da natureza tropical.

Inspirados pelo pensamento científico e estético de Humboldt, mas também por sua cultura germânica e pelo espírito de seu tempo, esses artistas – muitos dotados de formação acadêmica que os introduzira nos segredos dos antigos mestres da pintura – partiam para preencher folhas em branco numa terra virgem, de natureza intocada e original, até então pouco retratada em representações pictóricas. A imensidão abria-se para eles, tudo estava por ser descoberto, desenhado e pintado. Tudo era tão novo e promissor quanto uma enorme tela bran-



ca à espera de uma osmose de cores, e as paisagens grandiosas que descobriram nesse país gigantesco corresponderam às suas expectativas. Eles pintaram a vegetação brasileira com um senso agudo de observação, desbravaram florestas, imortalizaram magníficas vistas marítimas e materializaram a luz caprichosa dos trópicos, ora suave e sutil, ora brilhante e ofuscante.

Detenhamo-nos para admirar suas pinturas paisagísticas e deixemo-nos levar, por um instante, pela beleza que emana dessas obras sublimes. Vejamos quais são suas características e quais foram suas possíveis fontes de inspiração.

Brasil luminoso

Diante dos quadros de diversos pintores viajantes, dois elementos chamam a atenção: a harmonia e a luz. Nas obras de Thomas Ender (pense-se, por exemplo, na aquarela *Igreja de Nossa Senhora da Glória e Pão de Açúcar*), parece plena a harmonia entre o homem e a natureza, entre as construções humanas e os elementos naturais. Com seu trabalho e afazeres, as figuras se inserem pacatas no ambiente; sua presença na paisagem parece natural e exprime uma simbiose entre a inteligência humana e o espírito criador. A integração pacífica das figuras no seio da pintura de paisagem lembra os escritos de Goethe que, como assinala Cláudia Valladão de Mattos, “via a história

humana como parte integrante da natureza e certamente aprovava e valorizava a presença da dimensão humana nas paisagens realizadas pelo pintor”.¹⁵ O caráter da paisagem “é determinado pela simbiose específica instaurada entre os seres humanos e seu habitat”.¹⁶ Para Goethe, “existia um vínculo essencial entre homem e mundo” – “a matéria nunca existe sem o espírito e o espírito nunca sem a matéria” [...]. “Conhecer a ordem da natureza [...] seria o equivalente, portanto, a harmonizar o espírito com ela”.¹⁷

No obra de Ender citada, o espírito parece estar em harmonia com a ordem da natureza. Em primeiro plano, duas figuras de pessoas negras, provavelmente escravizadas, parecem renovar as energias em contato com os elementos naturais após um dia de trabalho. Ao contrário de outras aquarelas de Ender, não se trata aqui de uma descrição das duras e injustas condições de vida dos escravizados, mas de um momento que parece sereno para os dois personagens, como um instante de felicidade roubada, um respiro benéfico, uma comunhão com a natureza que lhes permite escapar brevemente do penoso dia a dia. Ao centro do quadro, a jovem mulher está de pé sobre uma rocha e diante do mar. Os dois outros eixos verticais da obra são o Pão de Açúcar, atrás da mulher, ao longe, prolongando a verticalidade do corpo dela, e a igreja de Nossa Senhora da Glória, também ao fundo, um pouco à direita. O ser humano, a

paisagem natural, a edificação religiosa... tudo parece mergulhado numa espiritualidade serena. Natureza e cultura convivem sem sobressaltos. A horizontalidade da paisagem, do mar e do trajeto do veleiro é atravessada por esses três eixos que se elevam verticalmente e criam uma composição triangular que orienta o olhar para o céu. A calma e a harmonia que permeiam o quadro são reforçadas pela luz suave que ilumina a paisagem. Fiel a uma técnica pictórica ancestral, Thomas Ender matiza os tons do plano de fundo num degradê aplicado com maestria, de modo a criar uma impressão de profundidade ao mesmo tempo em que traduz as condições climáticas e aéreas. Ender transpõe para terras brasileiras a técnica da perspectiva atmosférica já comentada por Leonardo da Vinci em seu *Tratado da Pintura*, permitindo assim que o espectador imagine o calor, conferindo uma aparência difusa aos contornos distantes. Dessa forma, a obra transmite não apenas a aparência do Brasil, como também suas condições meteorológicas. A mesma técnica é utilizada na pintura a óleo intitulada *Vista da Enseada de Botafogo*, que retrata uma cena ao entardecer. Tudo remete às pinturas de Claude Lorrain: a suavidade da luz do crepúsculo, o elemento marítimo e os personagens às voltas com a carga ou descarga de uma embarcação na praia, num cenário majestoso e solene. A verticalidade também está presente, com os monumentos antigos



PÁGINA 39

Thomas Ender
Igreja da Glória e Pão de Açúcar, c. 1817
Aquarela sobre papel, 14,5 x 21 cm
Coleção Geyer – Museu Imperial/Ibram/Secult/MTur

Thomas Ender
Praia de Botafogo, c. 1817
Aquarela sobre papel, 19,5 x 27,7 cm
Coleção Geyer – Museu Imperial/Ibram/Secult/MTur



Thomas Ender
Catete e Laranjeiras, c. 1825
 Óleo sobre madeira, 28 x 34 cm
 Coleção Maria Geyer

substituídos pelas imponentes montanhas e rochas que circundam a baía. A referência ao mestre da paisagem clássica é realmente perceptível. Tudo é semelhante e, ao mesmo tempo, tudo é diferente. O antigo mundo greco-romano dá lugar ao Novo Mundo americano, e o esplendor da natureza intacta substitui sobejamente a pesada majestade dos edifícios de pedra da Antiguidade. Mais uma vez, tudo é harmonia: a curva do barco faz eco à enseada arredondada da baía, o pôr-do-sol tinga as rochas de uma cor levemente rosada, e as manchas escuras das figuras contrastam com a claridade da areia, da

água e do céu, sem no entanto comprometer o caráter pacato do conjunto.

Novamente, o trabalho humano se inscreve num cenário encantador, sem perturbar a calma que o rege, e o silêncio só parece rompido pelas poucas vozes humanas e pelo murmúrio das águas banhando a praia, tão fáceis de se imaginar. Nesse caso, a referência a Lorrain se impõe, mas em outras pinturas de Ender, como o óleo *Vista do Catete e Laranjeiras*, a influência não é francesa, mas bem alemã. A composição também é triangular, mas o cume do triângulo é delimitado pelo topo de uma palmeira, cuja verticalidade se

contrapõe à horizontalidade da vista campestre. A diagonal da estrada e da fileira de casas quebra as duas linhas perpendiculares. A obra ilustra bem os postulados de Humboldt. O pintor empenhou-se em representar com precisão a forma de cada planta e incluir vegetação típica no plano próximo, recriando assim a fisionomia paisagística dessa região do Brasil. Trata-se da mesma composição encontrada nas paisagens mexicanas de Rugendas, cerca de quinze anos depois. Em termos propriamente artísticos, Ender parece ter se inspirado dessa vez em Jakob Philipp Hackert, pintor alemão e amigo de Goethe,



Eduard Hildebrandt
Igreja de Santa Luzia, c. 1844
 Óleo sobre tela, 34,0 x 47,5 cm
 Coleção Geyer – Museu Imperial/Ibram/Secult/MTur

que viveu muitos anos em Roma e Nápoles. Como nos quadros de Hackert, no óleo de Ender a beleza suave e idealizada da paisagem não impede a representação quase científica das plantas em primeiro plano, tal qual uma prancha de ilustração botânica. Encontra-se em Ender a mesma visão idealizada, matizada pela busca da precisão naturalista. Claudia Valladão de Mattos mostrou que as ideias de Hackert exerceram forte influência sobre Goethe e, em seguida, Humboldt. Ender se inscreve na tradição desse artista e dos dois grandes pensadores.

No plano distante do quadro, chamam a atenção mais uma vez a perspectiva atmosférica e a luz. É precisamente o que impressiona o espectador nas pinturas de Eduard Hildebrandt. No óleo sobre tela que representa a *Igreja de Santa Luzia*, a luz é estonteante. Hildebrandt consegue captar a luminosidade característica da baía de Guanabara. O sol ilumina a fachada da igreja. A brancura da nuvem também é radiante e contrasta com o céu de cobalto, que parece anunciar uma tempestade. É raro encontrar uma luz assim em quadros pintados na Europa. O artista logrou captar um traço característico dos trópicos. Ana Maria de Moraes Belluzzo descreve perfeitamente os efeitos de luz e sombra das aquarelas de Hildebrandt:

São paredes, torres de igrejas que fulguram e resplandecem junto ao céu, enquan-

*to os negros com balaios e jarras de água misturam-se nas sombras. A luz refletida, que acende algum ponto do quadro, é recurso de mesma natureza da sombra projetada em direção ao chão. Hildebrandt parece tirar proveito de um foco luminoso baixo, que encomprida as sombras e atinge as verticais. Introduce, no campo de visão dos objetos, sombras de edifícios não representados. Pinta com a natureza. E procura um certo mistério, pois gosta da dramaticidade e teatralidade que as sombras conferem à vida.*¹⁸

De fato, teatralidade é a palavra certa. Em plena luz, como se estivesse sob holofotes, a igreja torna-se o cenário imponente de uma encenação barroca, com iluminações contrastantes. Encontra-se luminosidade semelhante na pintura de Emil Bauch intitulada *Rua da Gamboa, com vista da Baía de Guanabara*. Ao ver essa pintura, pode-se pensar nas seguintes considerações de Humboldt, que descreve, em seus *Quadros da Natureza*, os elementos que caracterizam a fisionomia de determinada região:

As expressões da natureza suíça ou do céu italiano, correntes entre os pintores, brotam do sentimento confuso desse caráter próprio a essa ou aquela região. O azul do céu, os jogos de luz e sombra, os vapores que se acumulam ao longe, as formas dos animais, o viço da vegetação, o brilho da relva, o contorno das montanhas, são tan-

*tos elementos que determinam a impressão que uma região provoca em nós.*¹⁹

No óleo de Bauch, não é o viço da vegetação que caracteriza o local escolhido pelo artista, e sim a cor da água, o brilho do céu, a nuvem majestosa, a luz intensa. As condições meteorológicas e atmosféricas nos são restituídas. O sol que inunda o quadro permite ao espectador se sentir imerso numa suave sensação de calor. A mureta em ruínas, tal um *memento mori*, aponta para a efemeridade da vida humana, enquanto uma nuvem portentosa, ocupando a metade do quadro, materializa uma presença sobrenatural poderosa e imponente, imensa e majestosa, em contraste com a pequenez do homem e a fragilidade de suas obras. Ainda assim, o quadro transmite uma impressão de serenidade: o trabalho humano, a discreta presença dos animais, o mar cristalino e turquesa, o horizonte aberto, a paisagem ensolarada. Tudo exala serenidade e parece ser regido por uma transcendência benéfica e luminosa. Mais uma vez, o homem se encaixa harmoniosamente em seu ambiente natural. A beleza e o poder da natureza se impõem. Essa tela de Bauch, um pintor de Hamburgo, de formação artística impregnada por toda uma tradição nórdica, parece fazer referência direta à pintura *Vista de Haarlem com campo de quarar* (c.1665), de Jacob van Ruisdael, hoje na Kunsthau de Zurique, como se fosse a transposição de um quadro do





Emil Bauch
Rua da Gamboa, com vista da Baía de Guanabara, 1887
 Óleo sobre tela, 42,5 x 65,5 cm
 Coleção Flavia e Frank Abubakir
 (Instituto Flavia Abubakir)

PÁGINAS 45
 (detalhe)

mestre para terras brasileiras.²⁰ O motivo dos lençóis estendidos ao sol, sob um céu imenso de nuvens imponentes, é transposto para uma atmosfera tropical, de frente para a Baía de Guanabara. Na tela de Bauch, os tons frios e esverdeados da obra de Ruisdael são substituídos por azuis ultramarinos e verdes-esmeralda, o suficiente para deixar as terras holandesas para trás e abraçar com a vista o esplendor das terras da América. Sobre as paisagens de Ruisdael, Enzo Carli observa:

A solidão prevalece nessas visões, marcadas por uma solenidade quase assustadora, que faz do homem um ser desarmado diante da natureza; foi por causa desse sentimento, bastante próximo da contemplação religiosa, que a obra de Ruisdael passou

*a ser admirada não só por pintores, como também por poetas e escritores do universo romântico, a começar por Goethe.*²¹

Observando bem, esse sentimento religioso está presente nos dois artistas. No quadro de Ruisdael, contudo, a presença humana é insignificante e quase imperceptível, perdida na imensidão de uma natureza soberana, enquanto se mostra visível e relativamente importante na pintura de Bauch. Concentrada em seu trabalho, a pequena figura negra encontra-se no centro do quadro, logo abaixo de uma nuvem enorme, que parece esconder um olhar divino a acompanhar e zelar pela humilde serva, trazendo à mente o comentário de Santa Teresa de Ávila de que Deus está nas tarefas mais modestas.

A ideia de que o quadro de Bauch teria sua fonte de inspiração na obra do mestre paisagista holandês do século XVII nos faz recordar que os artistas viajantes que descobriram o Brasil no século XIX não vieram com um olhar virgem. Traziam consigo grande bagagem artística, de modo que as lembranças das obras que haviam estudado ou contemplado durante sua formação se interpunham entre eles e a paisagem que tinham diante de si. A esse respeito Ana Maria de Moraes Belluzzo comenta:

O “mundo exterior” só passa a estimular o artista quando intuído ou percebido através de códigos culturais, sendo sempre oportuno questionar a falsa suposição de que a paisagem brasileira do século XIX

*possa brotar de “dados imediatos da percepção”. A paisagem pitoresca oferece evidências do que poderíamos chamar imagens prévias criadas pela pintura, agindo no momento da percepção do mundo sensível. Concorre para a justa compreensão de que toda paisagem decorre de um encontro entre o que é dado a ver e o que a cultura legítima no que é visto.*²²

Belluzzo adere, assim, à famosa teoria da “artealização”, exposta por Alain Roger em seu *Breve tratado da paisagem*. Nosso olhar sobre o mundo não é neutro, pois nossa visão da natureza é condicionada pela cultura e pela arte. O olhar que contempla uma paisagem busca enxergar nela um quadro, recortando mentalmente o enquadramento no campo visual. A arte faz perceber a natureza de outra forma.²³ O olhar do pintor sobre a paisagem brasileira não é imune, portanto, a essa percepção impregnada de reminiscências artísticas, e isso se reflete também em sua compreensão das florestas do país.

A fascinante floresta virgem

No vasto conjunto de obras produzidas por pintores viajantes do século XIX, as pinturas de florestas brasileiras figuram certamente entre as mais fascinantes. Costuma-se aceitar que a primeira representação de uma floresta brasileira seria a grande aquarela *Floresta virgem do Brasil*, pintada pelo Conde de Clarac em



Johann Moritz Rugendas
Paisagem na floresta virgem do Brasil, 1830
 Óleo sobre tela, 62 x 49,5 cm
 Fundação Prussiana de Palácios e Jardins, Potsdam, Alemanha

1816, que inaugurou uma rica iconografia e influenciou numerosos artistas. Ao descrever a obra, afirma Moraes Belluzzo:

*A proporção das figuras na mata remete “à pequenez do homem diante do espetáculo da criação”, que define a sensação do sublime, testemunhada, diversas vezes, em relatos de diferentes viajantes. A floresta comunica sua força vital aos homens, que se encontram em um domínio simultaneamente desconhecido e fascinante.*²⁴

Sem dúvida, essa magnífica representação da floresta brasileira serviu de fonte de inspiração para a sublime *Paisagem na floresta virgem do Brasil*, produzida por Rugendas em 1830. São conhecidas duas versões dessa pintura a óleo: uma está na Fundação dos Palácios e Jardins Prussianos de Berlim-Brandemburgo, em Postdam, e a outra, na Coleção Geyer, no Rio de Janeiro. Uma litografia idêntica se encontra numa coleção particular de São Paulo. Segundo Diener e Costa, ela foi produzida por Rugendas antes das duas pinturas.²⁵ Essas três obras-primas revelam uma compreensão extremamente fina e meticulosa da floresta, além de evidenciarem um requinte de ourives na fatura. São, ainda, uma excelente tradução artística das ideias de Humboldt.

Ao contrário de Lineu, o qual buscava uma classificação sistemática de gêneros e espécies que refletisse a repetição mecânica da natureza e a fixação imóvel

das formas, Humboldt, sob a inspiração de Goethe, entendia a forma como a manifestação do ser vivo – em outras palavras, como a transformação. Entendia a natureza como um todo orgânico, cuja unidade e conectividade não podem ser rompidas. Como resumiu Renate Löschner, Humboldt “exigiu, em plena consonância com o espírito da época de Goethe, que a natureza fosse contemplada como um todo, que a unidade da vida fosse revelada em sua multiplicidade. A concomitância dos elementos da natureza deveria ser traduzida em pintura.”²⁶ Não se deve subestimar a admiração que Humboldt tinha por Goethe, sobre quem escreveu: “Quem conclamou de forma mais eloquente seus concidadãos ‘a resolverem o enigma sagrado do universo’, a renovarem a aliança que, na infância da humanidade, unia a filosofia, a física e a poesia, com vistas a uma obra comum?”²⁷ Em seus trabalhos morfológicos e na obra *A metamorfose das plantas*, Goethe dedicou-se a observar o processo de crescimento das mesmas, pois era fascinado por sua força vital e pelo movimento inerente aos vegetais. Em seus *Cadernos de morfologia*, publicados entre 1817 e 1824, escreveu: “Mas se observarmos todas as formas e, em especial, as formas orgânicas, percebemos que em nenhum lugar encontramos constância, imobilidade, completude e que, pelo contrário, tudo oscila num movimento incessante”.²⁸ A morfologia, que deve “conter o ensino da forma, da formação

e da transformação dos corpos orgânicos’, nos permite atinar em profundidade para a unidade e multiplicidade dos seres vivos.”²⁹ Na mesma senda de seu amigo Goethe, Humboldt também se mostrou sensível a esse princípio de unidade:

*A natureza, escreveu ele, é a unidade na diversidade de fenômenos, a harmonia entre coisas criadas em dessemelhança por sua constituição própria, pelas forças que as animam; é o Todo (το παν) imbuído de um sopro de vida. O resultado mais importante do estudo racional da natureza é de compreender a unidade e a harmonia presentes nessa imensa montagem de coisas e forças [...].*³⁰

Em seus escritos, Humboldt deixa transparecer a profunda emoção estética que sempre sentiu diante da natureza. Maravilhado com os contrastes que as diferentes plantas produzem entre si, ele se interessava, qual um pintor, pelos contornos, formas e cores dos vegetais. Classificava as plantas em dezesseis tipos, com base não nos detalhes das folhas ou órgãos reprodutores, e sim na “fisionomia” das plantas e na “impressão geral” que essas “grandes massas vegetais”³¹ proporcionam ao observador. Movido pelo desejo de entrelaçar arte e conhecimento científico, Humboldt pedia aos pintores que fizessem esboços precisos das plantas, postando-se “diante da grande natureza dos trópicos”, e que depois os

introduzissem em composições maiores, com a representação de várias espécies vegetais, para não isolar a parte do todo. “Como seria interessante e instrutivo para os pintores de paisagem uma publicação que mostrasse os dezesseis grupos que listamos, retratando-os primeiro de forma isolada e depois em conjunto, de modo a realçar seus contrastes!”,³² entusiasmou-se Humboldt.

Os dois quadros de Rugendas que mencionamos, assim como a gravura, estão perfeitamente em acordo com os desejos do grande naturalista berlinense, e até mesmo com a visão de Goethe. Cada elemento vegetal é representado com grande precisão, fazendo parte ao mesmo tempo de um conjunto mais amplo, emaranhado e interligado, onde tudo é claramente interdependente. Cada planta manifesta sua singularidade por meio da proximidade e do contraste com outras formas vegetais. Tudo expressa vida; sente-se o impulso orgânico, a seiva fluindo em cada caule, o viço de cada cipó. Cada elemento parece estar em seu lugar e ser indispensável ao equilíbrio de uma biosfera onde o menor elemento é tão importante quanto o maior. Essas obras correspondem em todos os aspectos às afirmações abaixo, feitas por Humboldt em *Cosmos* e também citadas em *Quadros da natureza*:

A pintura de paisagem [...] exige dos sentidos uma infinita variedade de observações imediatas, observações que o espírito

*precisa assimilar para fecundá-las com sua potência e devolvê-las aos sentidos, sob a forma de obra de arte. Na pintura de paisagem, o grande estilo é fruto de uma profunda contemplação da natureza e da transformação que ocorre no interior do pensamento.*³³

Para Humboldt, a pintura de paisagem deve estar impregnada da emoção que o artista sentiu diante da natureza; deve ser fruto “da profundidade dos sentimentos e da força da imaginação que anima os artistas”.³⁴ A percepção sensorial deve então ser transcendida por uma “sensibilidade profunda” e “uma imaginação poderosa”.³⁵ Não se trata apenas de observar a natureza. Humboldt não defende a mimese pura, e sim uma verdadeira criação artística, uma simbiose perfeita entre ciência e arte, entre observação do mundo sensível e criação do espírito. Ao produzir essas obras em Paris, alguns anos após sua viagem ao Brasil, Rugendas correspondeu plenamente aos conselhos do naturalista, posto que as pintou com base em suas memórias. Mais do que uma vista observada diretamente, pintou o quadro que carregava no espírito. Consciente ou inconscientemente, ele aplicou o famoso conselho de Caspar David Friedrich aos pintores: “Feche teu olho corpóreo para que possas antes ver tua pintura com o olho do espírito”.³⁶ A obra de Rugendas também está em consonância com o pensamento de Carl Gustav Carus,

em suas *Nove cartas sobre pintura de paisagem*, publicadas em 1831, em que “abdica do termo paisagem por considerá-lo demasiado restritivo, substituindo-o pela ‘representação da vida e da terra’ (*Erdlebenbildkunst*), na qual o homem perde seu lugar central para se tornar apenas uma pequena parte da natureza em devir e se fundir no ‘grande Todo’ orgânico”.³⁷

Goethe, Humboldt, e provavelmente Carus, não foram os únicos pensadores alemães que influenciaram a arte de Rugendas. Em sua juventude, o pintor viajante bávaro estudou na Academia de Belas Artes de Munique, antes de partir para o Brasil em 1821. O filósofo Friedrich von Schelling pronunciou um discurso nessa mesma Academia em 1807, intitulado “Sobre a relação das belas artes com a natureza”, e foi nomeado em seguida secretário-geral da Academia, cargo que ocupou até 1823.³⁸ É altamente provável, portanto, que Rugendas tenha tido contato com o pensamento de Schelling enquanto frequentou a Academia. Para Schelling, a arte é um modo de existência e revelação do absoluto. “É fácil imaginar que o universo, já que existe como um todo orgânico, existe no absoluto como todo artístico, como uma obra de arte”,³⁹ escreveu. No discurso proferido na Academia de Munique, o filósofo alemão explicou que a relação entre arte e natureza

não pode se resumir a imitar as “formas vazias e abstratas” das coisas, cuja per-

feição se confunde com a força de existir. Esta remete à “força originária criadora do mundo”, e o artista deve aprender a “tomar essa força por modelo”. “A obra de arte parecerá excelente na medida em que nos mostra essa força de criação e a ação da Natureza, como num esboço”.⁴⁰

É essa “força originária criadora do mundo” que se manifesta na maravilhosa floresta brasileira de Rugendas.

Tradições nórdicas

Nota-se que, diferentemente do Conde de Clarac, Rugendas escolheu um formato vertical, deixando assim despontar, em toda a sua altura, as árvores gigantescas, rodeadas de cipós e povoadas de aves multicoloridas. Ao contrário de pinturas de paisagem tradicionais – como as discutidas na primeira parte – essas pinturas de florestas virgens não exibem perspectiva alguma. A profundidade é limitada e a vista, frontal; não há um ponto de fuga para que o espectador viaje rumo a um horizonte distante. Ainda assim, nas telas de Rugendas, um canto de céu azul aparece acima das copas das árvores, o que proporciona uma escapatória para o olhar, que segue os troncos de baixo para cima e sobe até se evadir pelo diminuto espaço azul, no alto. A abundante vegetação ocupa quase todo o espaço, e sua imensidão contrasta com as minúsculas figuras indígenas agrupadas no centro do quadro.

Como já observaram Diener e Costa,⁴¹ o rio e o tronco caído lembram a composição de Clarac. Contudo, embora as ideias de Humboldt e Goethe, assim como as de Carus e Schelling, possam ser percebidas nessas duas pinturas de florestas e ainda que a obra de Clarac tenha sido uma evidente fonte de inspiração, é possível identificar ainda outras influências prováveis.

O formato vertical, a frontalidade, a onipresença da vegetação, a pequena abertura para o céu e a discreta presença humana na parte inferior do quadro podem nos remeter ao *São Jorge na floresta* de Albrecht Altdorfer, pintado em 1510 e hoje em Munique (Alte Pinakothek). Ao descrever esse pequeno óleo sobre madeira, Alain Mérot fala de um “gosto pelo detalhe levado à obsessão”,⁴² observando ainda que “uma natureza pululante, que não deixa quase escape para o olhar, invade a superfície do quadro e apaga a presença do homem”.⁴³ De fato, a paciência do artista atingiu um patamar máximo. Centenas (ou até milhares) de folhas de carvalho, faia e freixo se depreendem claramente do fundo escuro, qual pequenas manchas finamente esculpidas, pintadas com a mais rigorosa minúcia. Antes pertencente à coleção Boisserée, “coleção única no gênero, por conter apenas pinturas da *altdeutsche Malerei*, ou seja, da Idade Média e do Renascimento na Alemanha e em Flandres”,⁴⁴ essa pintura foi exposta com as outras obras da coleção em Stuttgart, a partir de 1819, e

depois foi “comprada em 1827 pelo rei da Baviera e exposta inicialmente no Castelo de Schleissheim⁴⁵ e, a partir de 1836, passou para a Alte Pinakothek de Munique”.⁴⁶ Rugendas estava na Baviera em 1826. Partiu para Paris por alguns meses, mas, no final de dezembro do mesmo ano, a morte de seu pai o obrigou a voltar para Augsburg. Richert salienta que um excelente retrato a lápis assinado pelo artista viajante é datado de 25 de maio de 1827, em Stuttgart,⁴⁷ o que mostra que, naquele ano, ele visitou a cidade, relativamente próxima da sua. Como a coleção Boisserée era famosa na região, é bem provável que Rugendas tenha tido a curiosidade de conhecê-la e tenha podido contemplar as obras de vários antigos mestres da pintura: mestres da escola de Colônia (de onde vieram os irmãos Boisserée) e de outras regiões do norte da Alemanha e de Flandres, assim como representantes da escola do Danúbio, entre os quais Altdorfer. Nas pinturas brasileiras de Rugendas, as árvores típicas das florestas alemãs são substituídas por espécies tropicais, mas elas invadem a superfície da tela da mesma forma e são representadas com a mesma atenção ao detalhe que no pequeno óleo de Altdorfer, formando um conjunto não menos admirável. Não há dúvida que as duas pinturas de Rugendas são muito mais luminosas, mas é plausível que, no momento de conceber essas obras em Paris, em 1830, ele tivesse em mente tanto as lembranças da exuberante natureza



Albrecht Dürer
O grande tufo de gramado, 1503
Aquarela sobre papel, 41 x 31,5 cm
Coleção Gráfica Albertina, Viena, Áustria

brasileira quanto a composição do *São Jorge na floresta*, que pode lhe ter servido de inspiração.

Altdorfer foi um dos primeiros artistas a pintar “paisagens sem figura ou assunto”, que, como lembra Gombrich, “foi uma novidade considerável”.⁴⁸ No entanto, é claro que esse artista de Ratisbona não foi o único pintor alemão da época a se interessar pela representação realista da natureza. A minúcia na representação de folhas e caules de samambaias, palmeiras e outras plantas tropicais, encontrada aliás tanto em Rugendas quanto em Ender,⁴⁹ também pode ter sua origem no famoso *Grande tufo de ervas* (1503) de Albrecht Dürer, sobre o qual Gombrich faz as seguintes observações:

*Seus estudos e esboços mostraram bem o interesse que dedicava a observar a beleza da natureza. Estudou-a e copiou-a com tanta paciência e fidelidade quanto qualquer um que o fizera desde que Jan van Eyck conclamou a arte do Norte a refletir a natureza como num espelho. [...] Não é demais imaginar que, para Dürer, essa perfeição na execução da natureza não era um objetivo em si, mas um meio de representar com maior eficácia os episódios sagrados que precisava tratar na pintura e na gravura, tanto em cobre quanto madeira.*⁵⁰

O *Tufo de ervas* é um trabalho extraordinário, de meticulosidade e refinamento extremos, e revela o precioso dom

de observação e o olhar fotográfico do artista para coisas ínfimas que tantos outros repisam, mas sem lhes dar um pingão de atenção. Rugendas, Ender e outros pintores viajantes de língua alemã carregavam essa herança – que tanto pode impressionar a sensibilidade de um artista – e não a esqueceram. A representação minuciosa que realizaram das plantas sul-americanas pode advir da admiração que um dia tiveram por tais obras. Detecta-se nas aquarelas de Ender, tão precisas, tão detalhadas, tão minuciosas, um domínio que nos faz lembrar a elegância e a delicadeza das aquarelas de Dürer. E no desenho que Rugendas fez de uma mulher idosa em Santa Luzia (Minas Gerais),⁵¹ há um realismo que evoca o retrato que o gravador de Nuremberg fez de sua mãe septuagenária. Mas teriam Rugendas e Ender realmente conhecido essas obras de Dürer? Segundo informações de Christof Metzger, curador-chefe do Museu Albertina de Viena, o *Tufo de ervas* de Dürer está na coleção do museu desde 1796. “A coleção do Duque Alberto estava acessível ao público, mas nada se sabe sobre os visitantes do início do século XIX.”⁵² É de se supor que Thomas Ender, que cresceu e fez seus estudos artísticos em Viena, tenha frequentado a coleção do Duque Alberto durante a juventude. No caso de Rugendas, mesmo que não tenha visto a aquarela, sem dúvida teve a oportunidade de contemplar reproduções das obras de Dürer sob a forma de gravuras,



Thomas Ender
Vista do Rio de Janeiro, 1817
 Óleo sobre tela, 104 x 188 cm
 Academia das Belas Artes, Viena, Áustria

que vinham circulando na Europa desde o século XVI (a própria coleção Boisserée talvez contivesse obras do artista).

Independentemente de Rugendas e Ender terem visto essas realizações excepcionais de Dürer, não há em suas representações da natureza uma sensibilidade e uma maneira similar de pintar? Um gosto por detalhes especificamente “nórdico”? Um “olhar alemão” sobre a natureza? Um eco das refinadas representações naturalistas das escolas flamengas e germânicas da Idade Média e da Renascença? É necessário buscar a fonte desse olhar várias décadas antes de Dürer. A paisagem natural representada com tanto cuidado e meticulosidade ao fundo da *Adoração do cordeiro místico* (1432), de Jan Van Eyck, parece ser o an-

cestral distante das magníficas florestas de Rugendas. As moitas, arbustos, flores e árvores frutíferas são representados com tamanha atenção aos detalhes que faz pensar no título do capítulo que Gombrich dedica, em sua *História da Arte*, ao início do século XV: “A conquista da realidade”. Gombrich comenta sobre o tratamento dado à natureza nessa obra-prima de Van Eyck:

Nos detalhes da prancha 157, temos árvores e uma paisagem reais, que conduzem a vista em direção às edificações no horizonte. A erva que cobre os rochedos e as flores que brotam de suas fendas são pintadas com paciência infinita [...]. O que deslumbra na paisagem vale também para as figuras. Van Eyck dedicou-se com tanto afinc-

*a reproduzir os mínimos detalhes que temos a impressão de poder contar os fios da crina dos cavalos ou os pelos dos mantos.*⁵³

Encontra-se o mesmo grau de detalhamento oriundo da observação da natureza na representação das flores na *Virgem com a roseira* (1473) de Martin Schongauer, na relva ao pé da *Virgem e o menino* (1440) de Stephan Lochner ou no primeiro plano do *Batismo de Cristo* (1502-1508) de Gérard David, assim como nas figuras religiosas de tantos outros quadros de mestres flamengos ou alemães da época. Esse cuidado metucioso no tratamento da natureza é um traço típico da maneira dos países do norte da Europa. Evocando o século XV, Gombrich realça o “contraste entre a arte italia-

na e a arte setentrional” e define assim a arte nórdica:

*Van Eyck [...] atingiu a ilusão da realidade mediante o acréscimo paciente de detalhe sobre detalhe, até que a totalidade de seu quadro se tornasse o espelho do mundo visível. [...] Pode-se apostar com certa razão que qualquer obra que se sobressaia na fatura da beleza material, das flores, das joias ou dos tecidos terá sido obra de um artista do Norte.*⁵⁴

Pode soar temerário comparar uma floresta brasileira de Rugendas às obras dos primitivos flamengos e alemães. No entanto, dada a paciência com que deram materialidade com o pincel a cada folha, cada contorno, cada parte visível das plantas tropicais que contemplaram, Rugendas e os demais pintores viajantes de origem germânica parecem ser os dignos herdeiros dessa arte setentrional tão atenta aos detalhes. Pode ser que a lembrança de alguns desses quadros dos antigos mestres lhes viesse à mente enquanto se preparavam para pintar essas esplêndidas paisagens brasileiras e se perguntavam como gerar com o pincel a imagem dessa vegetação tão copiosa.

“Uma floresta de símbolos”

Segundo Friedrich von Schlegel, os antigos mestres logravam “alcançar a plenitude da graça no fenômeno sensível

exterior por meio da beleza interior espiritual”.⁵⁵ A função da arte, diz ele, é buscar “o divino na natureza”.⁵⁶ Schelling dizia quase o mesmo, de outra forma: “o ser afirmado infinito de Deus exprime-se na natureza”.⁵⁷ Nas pinturas da floresta brasileira de Rugendas, o divino já não se materializa no Cristo ou na Virgem Maria, mas é representado simbolicamente pela magnificência da natureza. A religiosidade não está no personagem bíblico, e sim no espanto do pintor, que logra expressar o esplendor da abundância da criação. Essa natureza suntuosa é a manifestação sensível de uma presença invisível. Como escreveu Ana Maria de Moraes Belluzzo, “a natureza passa a ser a fonte dos mistérios insondáveis dos fins primeiros e das causas últimas. O gigantismo e a permanência da floresta ultrapassam a razão do homem. Novamente a *luz* e a *água* aparecem como *fonte* e *origem* da vida e conferem à floresta a aura de território sagrado”.⁵⁸ Sumiu de cena a figura sagrada da qual emanava a graça nas pinturas dos mestres e, ainda assim, o sagrado está em toda parte. A história da arte muda de paradigma e deixa de expressar o divino por meio dos relatos bíblicos, passando a fazê-lo por meio da inserção do homem no seio de uma natureza sublime e majestosa, que se torna alegoria da inteligência suprema. Como escreveu Schlegel, “toda beleza é alegórica. O ser supremo, justamente por ser inefável, só pode ser dito de forma alegórica.”⁵⁹

O livro de referência para o artista não mais é a Bíblia, e sim esse grande livro aberto que é o mundo natural. A emaranhada natureza da floresta brasileira é um texto a ser decifrado para extrair dele o significado, e o pintor viajante é seu exegeta. Ao pintar as plantas de maneira tão detalhada e minuciosa, ao mesmo tempo que dá a ver o grande todo dessa paisagem florestal, Rugendas parece decifrar esse hieróglifo que é a natureza brasileira. Ele consegue assim desvendar uma trama que parecia inextricável e retirar a ordem do caos aparente, como um leitor que descobre o sentido de um texto enigmático. O autor desse texto se manifesta no fato de que cada detalhe é necessário à beleza, à coerência e à harmonia do conjunto. Isso pode trazer à lembrança o universo borgesiano, que assemelha o mundo a uma imensa biblioteca, ou, seguindo outra ordem de ideias, o pensamento de Novalis, para quem “a harmonia da natureza apresenta uma analogia com a linguagem: ‘a força é a vogal infinita e a matéria, a consoante’.”⁶⁰

Na versão de *Paisagem na floresta virgem* de Rugendas que integra a coleção Geyer, as plantas emergem de um fundo dourado e luminoso. A luz que se insinua na floresta faz dela um lugar epifânico, presente na terra por toda a eternidade, onde pode ocorrer um encontro entre o microcosmo da alma e o macrocosmo do universo. Não se trata de uma floresta “encarnada”; não se sente aqui



Johann Moritz Rugendas
Floresta do Brasil, s/d
Litografia, 60 x 47,5 cm
Coleção Geyer – Museu Imperial/Ibram/
Secult/MTur

Johann Moritz Rugendas
Floresta brasileira, s/d
Óleo sobre tela, 64 x 51,2 cm
Coleção Geyer – Museu Imperial/Ibram/
Secult/MTur

o calor insuportável, nem a ardência das mordidas de mosquito que atazanam o homem que se aventura no âmago do “inferno verde”. Pelo contrário, a floresta de Rugendas parece idealizada. É uma nova paisagem ideal, banhada por uma suave luz dourada, onde cada planta é dotada de um sopro de vida, e a vegetação é um reflexo da harmonia. A luz que irradia do fundo da pintura se reflete nas folhas e nos troncos, dando a impressão de que essa floresta extraordinária abriga o famoso El Dorado, aquela misteriosa cidade de ouro tão procurada por exploradores e conquistadores. Porém, na verdade, a cintilação dourada vem da própria vegetação, que parece iluminada por raios de sol que logram penetrar nessa selva inextricável. O ouro está bem ali: é a própria natureza, é a esplêndida diversidade de plantas iluminadas pelo sol que inunda essa efflorescência exuberante, é a luz que rutila sob cada corola, fixando-se num sem-fim de tonalidades de verde e ocre. A luz é especialmente intensa atrás das figuras indígenas, que formam um grupo triangular; o homem vive em perfeita simbiose com esse ambiente, que se apresenta como um novo Jardim do Éden.

O brilho luminoso emanado do próprio ambiente nos faz lembrar que a natureza é a pedra angular desse templo. Nada é deixado ao acaso: do mesmo modo que cada indivíduo da humanidade tem sua importância e se diferencia entre bilhões, cada caule, cada folha, cada ramo também

é indispensável à arquitetura desse edifício, pelo qual o homem não faz senão passar, à imagem do viajante montado a cavalo que fita árvores imensas num desenho a lápis de Rugendas, pertencente à Coleção Brasileira (da Pinacoteca do Estado de São Paulo). Vêm à mente estes versos de Baudelaire: “A natureza é um templo onde vivos pilares / Deixam filtrar não raro insólitos enredos; / O homem o cruza em meio a um bosque de segredos / Que ali o espreitam com seus olhos familiares”.⁶¹

Na natureza, tudo significa. O artista viajante não calcula mais a proporção áurea para materializar uma perspectiva e uma harmonia num quadro religioso; ele vai até a fonte do número de ouro para encontrá-lo na eflorescência de uma planta, uma flor, no arranjo das folhas de uma samambaia ou nas misteriosas pétalas de uma orquídea. Continuando a analogia com a literatura, constata-se que os números estão em todos os lugares. O filósofo e matemático alemão Kurd Lasswitz, em quem Borges se inspirou para escrever “A Biblioteca de Babel”, considerava que todas as variações e combinações dos 25 símbolos (22 letras, o espaço, o ponto e a vírgula) são suficientes para expressar tudo o que é possível expressar, em todas as línguas.⁶² De igual modo, a sequência de Fibonacci está presente em tudo na natureza, especialmente, no mundo floral. “Assim, ao contemplarmos um botão de rosa, as pétalas nascem do centro da flor, espalhando-se de forma circular.

Elas formam uma espiral, seguindo a ordem de aparição.”⁶³ Os ângulos entre as pétalas obedecem à proporção áurea. Os exemplos se multiplicam, em cada flor, cada folha, cada elemento natural. A proporção divina, “esse princípio tão simples quanto misterioso, se repete infinitamente na natureza”.⁶⁴

Em obras antigas, as flores simbolizavam as virtudes da Virgem ou o destino de Cristo, sendo o lírio o símbolo da pureza ou o cravo o símbolo da Paixão; na floresta virgem de Rugendas, a vegetação adquire uma dimensão simbólica, como expressão de uma linguagem e um sentido ocultos, de um poder criativo e fecundo inscrito nessa natureza deslumbrante. “Habitar o mundo sem ter consciência das leis secretas que organizam a natureza é ignorar a língua de seu país natal”,⁶⁵ escreveu Hazrat Inayat Khan. Tais leis secretas parecem se revelar a quem contempla essa floresta e sua prolífera vegetação. “O céu está sob nossos pés e também sobre nossas cabeças”, assombrava-se Henry David Thoreau; “a natureza está repleta de gênio e do divino ao ponto que nem um floco de neve escapa de sua mão criadora”.⁶⁶ Tudo isso vai ao encontro da seguinte afirmação de Humboldt, que, em *Cosmos*, se entusiasmou ao lembrar de certas paisagens que havia contemplado: “o sentimento da natureza, grande e livre, arrebatava a nossa alma e nos revela, como por misteriosa inspiração, que existem leis que regem as forças do universo”.⁶⁷

Essas magníficas pinturas de paisagens brasileiras, sejam de Rugendas, Clarac, Ender, Bellermann, o Barão de Löwenstern, sejam de outros artistas viajantes do século XIX, parecem expressar a “infinita música criadora do universo”⁶⁸ de que falou Novalis. Essas obras estão em sintonia com o espírito de sua época e coadunam, em especial, com o pensamento dos filósofos românticos alemães do final do século XVIII e início do século XIX.⁶⁹ Essas florestas virgens, que podem parecer banais e compor um mero pano de fundo, são elevadas por meio da pintura à categoria do majestoso e do sublime: “Na ausência de um conhecimento direto do absoluto, ‘o mundo precisa ser romantizado’, sublimado por uma projeção a partir do finito: ‘dando ao comum um sentido elevado; ao costumeiro, um aspecto secreto; ao conhecido, a dignidade do desconhecido; ao finito, uma aparência de infinito’,”⁷⁰ escreveu Novalis. As formas vegetais nascidas dos pincéis desses talentosos artistas exprimem a vida: “Até mesmo no universo da poesia, nada está em repouso, tudo evolui, se transforma e se move de forma harmoniosa”,⁷¹ escreveu Friedrich von Schlegel. Rugendas, Ender e os demais artistas alemães que pintaram o Brasil no século XIX são artistas românticos, de fato, no sentido que Schlegel atribuiu ao termo: “a tendência ao sentimento profundo infinito”.⁷² Mas “o infinito é inefável. A simbolização do inefável constitui o caráter enigmático da obra ‘e esse

caráter enigmático é a fonte do fantástico nas formas de qualquer exposição poética’.”⁷³ Essas magistrais representações de florestas virgens, que levam o espectador a meditar sobre o imponente poder da natureza, exprimem o que deve ser expresso por uma obra de arte, na avaliação de Schlegel: “A alusão ao ser superior, ao infinito, o hieróglifo do amor eterno e único, da sagrada plenitude de vida da natureza formadora.”⁷⁴ O milagre permanente da beleza sempre renovada está ali, diante de nós, e se manifesta nessas encantadoras pinturas brasileiras. Certamente, após contemplá-las, nosso olhar para a natureza não será mais o mesmo.



Johann Moritz Rugendas
Viajantes no interior da Mata Atlântica,
Rio de Janeiro, 1828
Grafite e nanquim sobre papel, 29,3 x 20,6 cm
Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo.
Coleção Brasileira/ Fundação Estudar.
Doação da Fundação Estudar, 2007
Foto: Isabella Matheus



Entre o golpe do punhal e o gosto do veneno: Ferdinand Pettrich e o nascimento da estatuária no Brasil

Fábio D'Almeida⁷⁵

A longa estadia do escultor Ferdinand Pettrich no Brasil, entre 1843 e 1857, oferece uma das ocasiões mais profícuas para se discutir alguns dos lapsos historiográficos por muito tempo resultantes da identificação da arte brasileira do século XIX com a Academia Imperial de Belas Artes (AIBA); e desta, em especial, com a presença de artistas franceses no país. Responsável por um importante conjunto de esculturas produzidas na corte e arredores desde sua chegada, Pettrich – originário de Dresden – é o mais oficial dos escultores no Brasil entre a primeira e segunda metade do oitocentos, mesmo sendo o menos institucional deles. Solicitado continuamente pela família imperial e por personalidades políticas e eclesiás-

ticas do Império, ele nunca pôs os pés na AIBA para lecionar, embora tivesse alunos fora dela. Contemporâneos brasileiros do artista notaram o que lhes parecia então a atitude contraditória de uma Academia que, engajada em associar membros honorários e correspondentes de outros países, parecia fazer pouca ou nenhuma questão de acolher um professor com a formação e experiência de Pettrich.⁷⁶

O motivo dessa ausência é, contudo, mais complexo do que o simples esquecimento de um artista estrangeiro, chegado havia pouco. Decorreu, na verdade, de querelas pouco conhecidas entre Pettrich e representantes da Academia. A primeira delas, em particular, com Félix-Émile Taunay, diretor da AIBA entre 1837



e 1851, e filho de um dos integrantes da chamada Missão Artística Francesa que havia fundado a mesma instituição. A indisposição entre ambos foi, por certo, apenas uma das numerosas rixas pessoais, artísticas e políticas que caracterizam a história da instituição. Mas, no caso de Pettrich, a controvérsia também contribuiu para torná-lo o exemplo mais clamoroso da pouca participação de artistas germanófonos no corpo docente da Academia,⁷⁷ em contraste com suas atuações decisivas em outras instituições do Império. Esse desequilíbrio deve ter ajudado a definir um dado curioso da bibliografia brasileira publicada sobre o oitocentos, que parece desenhar uma cisão epistemológica e geográfica entre a produção artística e a científica no Brasil. Ao passo que os franceses são amiúde associados ao desenvolvimento das belas artes no Brasil, os alemães o são ao das ciências históricas, filosóficas e biológicas, além do desenvolvimento das artes ditas “menores”, como a gravura, a fotografia e a ilustração científica.

Essa divisão disciplinar é, naturalmente, enganosa. Há em realidade uma conexão profunda entre práticas e saberes teutofranceses no Brasil do período. Talvez a mais evidente delas seja a adoção oficial que o Império fez, em suas instituições de ensino, do ecletismo filosófico do francês Victor Cousin, que, por sua vez, constituiu seu método filosófico sob influência do espiritualismo teleológico do filósofo alemão

Georg Wilhelm Friedrich Hegel. Quanto às artes, se os franceses podem e, em boa medida, devem ser percebidos como os patriarcas institucionais e pedagógicos da AIBA, os bávaros, prussianos e austríacos dispõem de presença permanente enquanto patronos intelectuais da instituição, sua influência se estendendo diretamente à orientação das principais cadeiras presentes no currículo. Assim, é impossível conceber grande parte da reflexão em torno dos objetivos e interesses de uma cadeira tão importante como a de Paisagem, Flores e Animais, sem considerar a influência do pensamento de Alexander von Humboldt. Tampouco se pode compreender os da cadeira de Pintura Histórica sem a importância de Carl Friedrich Philipp von Martius, sobretudo em função do programa historiográfico (de união das “três raças”: brancos, indígenas e africanos) que havia enviado ao concurso “Como se deve escrever a história do Brasil”, organizado no início dos anos 1840 pelo Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro.⁷⁸

A chegada de Pettrich ao país deve ser entendida de modo similar. Os efeitos de sua produção sobre o ensino da escultura na AIBA (então conduzido por Marc Ferrez até 1850 e, em seguida, por seu discípulo Francisco Manuel Chaves Pinheiro) ainda não estão claros e precisam ser elucidados, assim como a questão de quais alunos da instituição – além de seus filhos e de Severo da Silva Quaresma – podem ter frequentado seu ateliê. Em todo caso,

já para os contemporâneos de Pettrich, incluindo Manuel de Araújo Porto-Alegre e Francisco Joaquim Bethencourt da Silva (ambos professores destacados da AIBA), não havia quaisquer dúvidas de que sua vinda instalava um verdadeiro antes e depois para a escultura no Brasil. Ela representaria, mesmo, o nascimento dessa prática no país. Afinal, foi de Pettrich a primeira estátua de mármore produzida no Brasil [ver p. 61]; foram dele as primeiras representações escultóricas de povos ameríndios, as quais abriram, na sequência, um filão iconográfico capital às artes do Brasil; e dele, a primeira exposição conhecida de arte, com cobrança de entrada. Foi a ele, portanto, que ambos aludiram para tratar das realizações e dos destinos da escultura no país entre os anos 1840 e 1850.

Em razão de sua importância, interessa estudar aqui, com mais vagar, a trajetória desse alemão durante sua estadia no país, lançando luz para algumas circunstâncias ainda pouco conhecidas de sua carreira. Na biografia de Pettrich, o Brasil representa o período mais produtivo de sua carreira, ainda que até aqui o menos estudado, e sem o qual dificilmente se pode ter uma imagem clara da trajetória excepcional desse escultor de alcance verdadeiramente transnacional. Com exceção de um artigo fundamental de Luciano Migliaccio, publicado em 2017, sobre as relações entre a etnografia nascente brasileira e a produção das primeiras obras de temática indianista no país;⁷⁹ da valiosa tese de

doutorado de Alberto Chillón sobre escultura no Brasil, concluída no mesmo ano;⁸⁰ e de uma contribuição inicial dada por Guilherme Auler em 1963,⁸¹ a partir de documentos presentes no Museu Imperial, pouco ou nada tem sido publicado sobre a presença de Pettrich em terras brasileiras. A escassez de estudos mais detidos sobre o artista contrasta, curiosamente, com o interesse internacional que suas esculturas têm despertado nos últimos anos,⁸² em específico seu excepcional “Museu Indígena” (pertencente, desde os anos 1850, ao Museu Etnológico Anima Mundi, do Vaticano),⁸³ dedicado à representação de povos ameríndios da América do Norte e produzido justamente quando Pettrich se encontrava no Brasil.

Ferdinand Pettrich
D. Pedro II, s/d
Mármore
Palácio Universitário da Universidade Federal do Rio de Janeiro

PÁGINAS 58
Ferdinand Pettrich
Marquês de São João Marcos, 1850
Mármore, 54 x 29 x 26 cm
Museu Imperial/Ibram/Secult/MTur

PÁGINA 59
Ferdinand Pettrich
José Clemente Pereira, s/d
Mármore
Palácio Universitário da Universidade Federal do Rio de Janeiro





Ferdinand Pettrich
Estátua de Caridade, s/d
Mármore
Palácio Maçônico do Lavradio,
Rio de Janeiro



Nas páginas seguintes, adota-se uma abordagem biográfica que está menos interessada em apresentar uma cronologia do percurso de Pettrich no país do que mapear suas produções (várias das quais ainda desconhecidas ou perdidas), suas contribuições à arte do período, suas estratégias profissionais e, sobretudo, seus contatos e redes de sociabilidade. Esta última questão parece não apenas esclarecer parte importante da carreira de Pettrich e das conexões entre as fases anterior e posterior à sua chegada ao Brasil, mas ainda aspectos fundamentais sobre as relações entre artistas e políticos de alto escalão do Império, particularmente no período que sucede a maioridade de Pedro II, momento no qual são construídos projetos importantes para a afirmação da nacionalidade brasileira. Melhor do que qualquer outro artista presente no Brasil durante o século XIX, a trajetória de Pettrich revela os motores de uma dinâmica por vezes conflituosa entre personalidades destacadas no país, nativas e estrangeiras. Moviada por disputas políticas e simbólicas, essa dinâmica podia resvalar em insultos, difamações, condutas xenofóbicas e, em última instância, tentativas de assassinato. O início e o fim da estada de Pettrich no Brasil estão ligados a ataques dessa natureza.

Padecer nos EUA, convalescer no Brasil

Em nenhum documento remanescente da vida de Pettrich, anterior a 1843, o escultor menciona desejos de vir ao Brasil – nem sequer a existência de nosso país. Ainda em meados de 1841, em carta enviada a seu antigo mestre em Roma, Bertel Thorvaldsen,⁸⁴ era à Grécia que o artista manifestava planos de voltar, esperando contornar uma experiência mal resolvida que deveria tê-lo transformado, anos antes, no escultor oficial da corte de Otto I.⁸⁵ Alguns meses depois, em 1842, um evento senão determinante, por certo catalisador, parece ter levado a uma mudança importante nos planos do artista, que desde 1835 vivia com sua família nos Estados Unidos. Na noite de 31 de maio de 1842, dois homens encapuzados entraram no ateliê do artista, em Washington DC, e o esfaquearam gravemente no tórax e na barriga, atingindo o pulmão. Os culpados nunca seriam encontrados, mas tanto os contemporâneos de Pettrich quanto ele próprio presumiram se tratar de rivalidade artística. Sua aproximação crescente com projetos artísticos de agentes de alto escalão de ambos os partidos – Democrata e Whig –, além de sua condição de imigrante, teria incomodado o suficiente para motivar o atentado.

Esses contatos também lhe serviram para salvar a vida e ajudar a preparar rumos futuros, fora dos EUA. Pettrich teve

a sorte de receber cuidados diretos do médico particular do presidente John Tyler, para quem trabalhava em alguns projetos artísticos havia algum tempo. Diante do estado de saúde frágil infligido pelas feridas no torso, o médico lhe aconselhou a se mudar para um local de clima mais ameno. Falta esclarecer os motivos que o levaram a escolher o Brasil, mas é muito possível que aliados próximos, em particular Joel R. Poinsett – secretário de Guerra no governo do presidente Martin Van Buren, entre 1837-1841, e antigo agente especial dos EUA para a América do Sul – tenha facilitado os trâmites da viagem. Com efeito, Pettrich chegou ao porto de Rio de Janeiro em um navio de guerra estadunidense, com despesas pagas pela Casa Branca. Desembarcou em 13 de abril de 1843, munido de cartas de recomendação ao embaixador dos Estados Unidos no Brasil, William Hunter, e a outras autoridades presentes no Rio de Janeiro. Trazia ainda na bagagem a fama de ter sido um dos alunos mais dedicados de Thorvaldsen, bastião do neoclassicismo na Itália.

Os anos que cercam sua chegada foram particularmente favoráveis ao desenvolvimento das artes no país (e talvez notícias sobre isso tenham motivado sua vinda). A Declaração da Maioridade de Pedro II, promulgada em 1840, e sua coroação e sagração como Imperador no ano seguinte, pressupunham a instalação de dispositivos simbólicos que pudessem promover a imagem do novo soberano e

afirmar a unidade simbólica do país, ainda marcado por recentes revoltas regionais, sobretudo a Revolução Farroupilha no Rio Grande do Sul e a Balaiada no Maranhão. A organização da primeira Exposição Geral das Belas Artes, em 1841, a criação da Pinacoteca da AIBA, em 1843, e a instituição do Prêmio de Viagem ao exterior, que visava completar a formação dos melhores alunos da academia, são medidas que coadunam com a ampliação de demandas artísticas pelo novo regime.

Mas não é tudo. Também por outros motivos o momento preciso da vinda de Pettrich não poderia ter sido mais oportuno. O casamento por procuração de Dom Pedro II e Dona Tereza Cristina, realizado em 30 de maio de 1843, concluía as negociações iniciadas no ano anterior entre as casas de Bragança e Bourbon-Duas Sicílias e anunciava a vinda de Nápoles da nova imperatriz, acompanhada de uma comitiva que incluía artistas, entre os quais o pintor Alessandro Ciccarelli, e representantes políticos estrangeiros com os quais Pettrich iria travar contato em seguida. A notícia da chegada da comitiva em setembro impôs a remodelação urgente do Cais do Valongo, onde a mesma deveria aportar, e virou assunto de correspondências entre a Casa Imperial, a Câmara Municipal e a AIBA, durante pouco mais de um ano, deliberando sobre a construção de um grande chafariz dedicado ao desembarque da imperatriz – ornado de uma estátua em tamanho natural

da Beneficência. Dessa história, Pettrich também viria a fazer parte. Além dessa obra, os serviços de Pettrich seriam solicitados para a construção da nova sede da Santa Casa de Misericórdia do Rio de Janeiro, iniciada em 1842 sob estímulo do provedor José Clemente Pereira (também responsável pela organização da Primeira EGBA de 1841). Assim, o escultor logo se viu instalado em meio ao enorme canteiro de obras em que se transformou o município da corte.

Sua viagem de convalescência ao Brasil ocorreu, portanto, em fase conveniente tanto a ele quanto ao regime nascente. O Império passava a contar com um escultor capaz de corresponder às suas necessidades simbólicas, em particular na corte; e o artista tinha ocasião finalmente de realizar aquilo que havia almejado na Itália, Alemanha, Grécia ou Estados Unidos: a proteção de um patrono oficial, o que lhe permitiu gozar de longo período de encomendas numerosas, do respeito de seus pares, e de uma vida confortável junto à sua família.

Primeiros contatos, primeiras encomendas

As informações que remetem às primeiras obras que Pettrich produziu e/ou expôs no Brasil apareceram pouco tempo depois de sua chegada. Em 5 de setembro de 1843, um artigo do *Diário do Rio de Janeiro* se comprazia da “aquisição importante” que

o Brasil fazia com a chegada do escultor, a despeito das circunstâncias fortuitas de sua vinda, na qualidade de um “doente que procura saúde”.⁸⁶ O jornal informou que, àquela altura, Pettrich já havia feito vários bustos “de pessoas conhecidas nesta capital” e que preparava um grupo representando *A Caridade*. Mais importante ainda, acabara havia poucos dias – depois de várias sessões de pose – um busto de Dom Pedro II, “certamente o mais semelhante” dos que se havia feito até ali. Três dias depois, o desembargador Rodrigo S. da Silva Pontes, amigo íntimo de Araújo Porto-Alegre, escreveu em seu diário que também encomendara a Pettrich um busto da esposa de seu amigo, o desembargador Veloso, a ser enviado a São Luís, pelo qual pagaria 150\$000.⁸⁷ O trabalho, que Pettrich previu concluir em quinze dias, acabou ficando pronto em um mês. Ainda que com atraso, a presteza com que o produziu testemunha a importante capacidade de trabalho que amigos próximos, desde seus anos em Roma, lhe atribuíam.

Não é de se estranhar, portanto, que tenha produzido tantas obras em tão pouco tempo. Em dezembro de 1843, Pettrich expôs várias delas na Exposição Geral das Belas Artes (EGBA). O catálogo da mostra revela a identidade dos bustos aludidos pelo *Diário*, meses antes. Além da estátua em mármore d’*A Caridade* e um busto de *Cristo*, apresentou os de Paulo Barbosa da Silva, mordomo da Casa Imperial; Antonio Barbosa, seu irmão; Ge-

naro Merolla, agente diplomático do reino de Nápoles; João Samuel, banqueiro importante; Thomaz Guido, ministro plenipotenciário da Argentina no Brasil; e, finalmente, do próprio imperador, assim como de dois outros retratos não identificados. A propósito, cópias do busto de Dom Pedro II foram vendidas simultaneamente ao evento, a qualquer interessado, pelo preço módico de 50\$000.⁸⁸

Se as obras de Pettrich na Exposição indicam o interesse instantâneo que sua chegada despertou em políticos e na nobreza no Brasil, reforçam também sua capacidade de se entrosar com personalidades destacadas, capacidade esta igualmente constatada nos outros países em que passou, e de se alinhar a projetos artísticos então em curso. No Brasil, postou-se sem demora sob a proteção de José Clemente Pereira, e ao lado de Araújo Porto-Alegre, aliado próximo do provedor da Santa Casa. Pettrich tornou-se amigo íntimo e colaborador de Porto-Alegre, uma relação documentada por obras, trabalhos conjuntos, eventos frequentados juntos, e em cartas que o brasileiro enviou a amigos próximos, explicitando uma rede importante de relações pessoais e profissionais – que também incluiu, por vários anos, o mordomo do imperador.

Porto-Alegre fez um balanço da Exposição de 1843, no qual não apenas exaltava Pettrich e suas obras como já anunciava que Clemente Pereira encomendara ao escultor cinco estátuas em

Ferdinand Pettrich
Caridade, c. 1842
Granito
Palácio Maçônico do Lavradio



tamanho natural para a Santa Casa de Misericórdia, a primeira das quais *D. Pedro II, vestido no ato de sua sagração*.⁸⁹ Ao entusiasmo artístico de Porto-Alegre diante da produção da primeira estátua esculpida no Brasil se somava, ainda, uma expectativa pedagógica: os jovens escultores teriam por fim a oportunidade “de se aperfeiçoarem na sua arte, vendo a execução de uma estátua em mármore”. A notícia se espalhou com rapidez. Em março de 1844, o jornal estadunidense *The Whig Standard* se referiu a uma nova era das artes no Brasil, destacando a comissão que deveria caber a Pettrich ao menos por quatro anos e que incluía, além da estátua de Pedro II, uma de Esculápio (deus da medicina), dois conjuntos distintos representando a *Caridade* [ver p.65], e um grande relevo em mármore para o frontão da Santa Casa,⁹⁰ que não chegou a ser executada por ele.⁹¹

A relação entre os dois artistas e o provedor desembocaria em novos projetos, esboçados ainda em 1844, resultando em outras obras de fôlego a serem incluídas na mesma Santa Casa de Misericórdia, no Hospício de Pedro II (cuja pedra fundamental foi instalada ao mesmo tempo que a da anterior, em 1842), na Casa dos Expostos, e no Palácio Maçônico do Lavradio. Além do tema da caridade, bastante caro a Clemente Pereira,⁹² a presença de Pettrich lhe permitiu retomar um antigo plano, que se arrastava sem êxito desde os anos 1820: fazer erigir uma es-

tátua de Dom Pedro I. Para além do caráter celebrativo e também político, claro, o projeto de construir um monumento ao antigo soberano interessava a Pereira como forma de incluir seu próprio nome na memória do 7 de setembro, evento no qual ele esteve intimamente envolvido.⁹³ Em 1844, Clemente Pereira se reuniu com Porto-Alegre a fim de retomar o projeto da estátua,⁹⁴ e este realizou o traçado da peça e convidou Pettrich para realizar o modelo, que de fato o fez.⁹⁵ Conquanto o projeto não passasse dessa fase, o modelo de Pettrich entraria novamente em evidência em 1855, quando teve início, por fim, a produção da estátua.

Sobre a produção concomitante do modelo para a estátua de Pedro II, em 1844, parecem existir poucas informações. O que se sabe, em todo caso, é que ele se mostrou de uma agilidade formidável. Já em maio do mesmo ano (menos de cinco meses após anunciar a encomenda), o mesmo Porto-Alegre afirmava que Pettrich havia terminado o gesso, que a obra havia sido aprovada por Clemente Pereira, e que se aguardava então a chegada do mármore para a execução final da peça.⁹⁶ Alguns meses depois, em novembro, Pettrich expôs o gesso, acompanhado de vários outros bustos, medalhões e estátuas produzidos entrementes.⁹⁷ A exposição, aberta durante quase um mês em uma sobreloja da Praça do Comércio, foi, ao que tudo indica, a primeira mostra individual de um artista no país – além do mais, com entrada paga.⁹⁸

O ateliê do escultor era localizado então no mesmo logradouro, onde permaneceu por pouco mais de um ano, seu fim coincidindo com o término da mostra.

No começo de 1845, por concessão ou convite do imperador, o escultor moveu sua oficina para o Paço Imperial.⁹⁹ Situado no térreo, de frente ao largo, seu novo espaço de trabalho ficava abaixo da sede do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, do qual Porto-Alegre era secretário-geral. O ateliê tornou-se um ponto turístico na corte entre os anos 1840 e 1850, e antecipou outro espaço cultural importante para a cultura germânica na capital, dedicado à música clássica, igualmente frequentado por Pettrich: o Hotel Pharooux (no Cais Pharooux, hoje incorporado à Praça XV de Novembro), localizado a poucos metros do Paço. Tratava-se, em particular, de uma de suas salas, ocupada pelos membros da associação musical *Sängerbund*, para cujo túmulo do diretor, Stockmeyer, Pettrich faria uma *Caridade*. Vários estrangeiros de passagem pelo Brasil no período registraram agradáveis idas à oficina do escultor,¹⁰⁰ e circulavam histórias de que o próprio Pedro II mandara instalar uma porta secreta abrindo para o ateliê, a fim de ter acesso direto à companhia do escultor e suas obras.¹⁰¹ Nos anos seguintes (com exceção de alguns períodos em que se retirou para seu sítio em Iguazu, adquirido em 1846), foi no Paço que Pettrich realizou seus mais importantes trabalhos.

Primeiros contatos, primeiras rusgas

Apesar do sucesso imediato, Pettrich enfrentou obstáculos em sua chegada. Levava pouco tempo para que sentisse as tensões de um meio artístico ainda tacanho, de que tanto se queixaram artistas brasileiros ou residentes no país entre as décadas de 1840 e 1880. No mais das vezes, os desaforos publicados em jornais não traziam nome, seus autores permanecendo escondidos por trás de pseudônimos que apenas alguns sabiam decifrar. Foi o caso da primeira experiência conhecida de Pettrich com críticos. Durante a exposição de suas obras na Praça do Comércio, um simpatizante do artista já se queixava da perseguição que personalidades anônimas faziam às suas qualidades de escultor.¹⁰² Em alguns casos, no entanto, as identidades se tornavam públicas, expondo rivalidades então limitadas às paredes internas das instituições ou às rodas de conversa. Em fins de 1846, Pettrich viu seu nome arrastado para uma polêmica. Em 17 de dezembro, um crítico anônimo reagiu a um artigo publicado dias antes em que se elogiava a EGBA recém-aberta, assim como o “progresso moral da academia”.¹⁰³ Indignado, escreveu que não se podia chamar de “verdadeira academia de belas artes” uma instituição com professores que desprezavam seus alunos, por medo de serem ultrapassados, e com um diretor soberbo que tinha o dom

de vexar “os bons artistas que pisam o solo brasileiro, em particular o Sr. Pettrich [...] [que] unicamente o infortúnio aqui o detém, querendo tirar das mãos dele a grande estátua em mármore de S. M. [...] como já lhe tiraram outro monumento do largo do Vallongo”.¹⁰⁴

Pelo tom da linguagem e pelo posicionamento adotado no artigo (a partir da Academia), é difícil imaginar que o crítico fosse outro senão Porto-Alegre. De fato, seus dotes como polemista são bem conhecidos; e, desde 1845, ele havia exposto publicamente, em jornais, sua oposição a Taunay¹⁰⁵. Naquele ano, Porto-Alegre escreveu um artigo com o intuito de desmentir a acusação de Taunay de que a obra *Hércules na fogueira*, que expusera na EGBA em 1844, não seria inteiramente composta por ele, mas “por um meu colega e amigo”, no qual se adivinha facilmente Pettrich.¹⁰⁶ Nos anos seguintes, a tensão entre ambos faria somente aumentar. Coincidência ou não, poucas semanas depois da publicação daquele artigo anônimo, Porto-Alegre pediu demissão da Academia e deu início a uma fase de oposição ainda mais violenta a Taunay, a mais conhecida, sem dúvida, a grande polêmica em torno do Prêmio de Viagem outorgado ao pintor Léon Pallière, em 1849.¹⁰⁷

Até a publicação do artigo de 17 de dezembro de 1846, talvez poucos soubessem que a relação de Pettrich com Taunay estava longe de ser afável. Mas, com seu

nome citado no artigo, o alemão se sentiu finalmente impelido a prestar esclarecimentos públicos. Em longo artigo publicado em 28 de dezembro, não apenas discorreu sobre suas interações com Taunay, como expôs o que pensava do diretor, como pessoa e artista. De início, afirmou que ninguém lhe havia tirado trabalhos. Esclareceu que o ocorrido com relação ao monumento do Cais da Imperatriz era que um membro da Câmara teria vindo a seu ateliê para pedir um desenho para o monumento “que perpetuasse o augusto consórcio de SS. MM.”.¹⁰⁸ Tempos depois, ao se abrir um concurso para o mesmo monumento, resolveu não concorrer, vendo que sua “proposta caducara”. Então,

Requeri o meu desenho, e nunca pude haver; e não sei porque?!

M. Taunay, procurando-me depois disto na minha oficina, para me convidar a concorrer [ao concurso], eu lhe dei as minhas razões de decoro artístico, e mostrei-lhe que o preço da estátua era abaixo de toda apreciação. M. Taunay quis persuadir-me com mil razões banais, e que só fazem peso no espírito dos ignorantes; e findou o seu discurso com o exemplo de artistas que se têm sacrificado pelas artes, e até me falou de um que morreu de fome !!! Eu disse-lhe que ele estava em uma falsa posição, que ele se metia em coisas de que nada entendia, [...] que eu não entraria, nem entrarei jamais em concursos viciosos que mostravam falta de prática e nenhum conheci-

mento dos trabalhos materiais da estatuária. *Pedi-lhe que se dignasse ele primeiro morrer de fome antes de mim, já que tem tanto amor às artes; e acabei dizendo-lhe formalmente que se deixasse de enganar os Srs. Brasileiros com suas palavrinhas; [...] Eu não vim ao Brasil com bulas falsas [...] vim dos Estados Unidos para curar-me de uma perigosa enfermidade. [...] mas não quero entrar em concursos dirigidos por um juiz como M. Taunay, que me parece ser instruído em muitas coisas, menos em matérias de belas-artes, e por que não confio na capacidade e justiça de alguns dos juízes, pois os conheço por minha desgraça.*

As palavras de Pettrich dão a medida do seu rancor contra o diretor da AIBA. Aproximadas da contenda também simultânea entre Taunay e Porto-Alegre, é improvável que essas situações tenham sido desconexas, sobretudo quando se considera a amizade e estreita colaboração entre Porto-Alegre e o escultor.¹⁰⁹

De 1846 a 1851 (quando Taunay pediu aposentadoria), o desconforto em relação à Academia não mudaria muito, nem para Pettrich, nem então para seu colega brasileiro. Sintomático dessa situação é que, em agosto daquele último ano, foi publicado outro artigo virulento sobre a AIBA, mas agora por um senador. Tratava-se da transcrição de uma fala de José M. da Cruz Jobim,¹¹⁰ senador pela província do Espírito Santo (embora gaúcho de nascimento) e amigo de infância de Por-

to-Alegre.¹¹¹ Com informações claramente sopradas por seu conterrâneo, o senador questionou a validade da instituição, e citou como motivo a indiferença a que ela relegara Pettrich, este “homem extraordinário”, que nem correspondente da Academia era. Quando por fim, em 1854, Porto-Alegre obteve seu triunfo e passou a ocupar a direção da Academia, cargo no qual permaneceria por parcos três anos, a colaboração direta na instituição parecia já não interessar mais a Pettrich. Interessou-lhe, contudo, aproveitar imediatamente a ocasião para pedir sua nomeação a “Escultor da Casa Imperial”,¹¹² ao que Porto-Alegre se mostrou favorável. Quase ao momento, a morte repentina de Clemente Pereira, no meio daquele ano, lançou Pettrich à produção de uma estátua em memória do provedor. A abertura do concurso para uma estátua de Pedro I, naquele mesmo momento, também atraiu seu interesse. Das polêmicas geradas por este último certame, ele, mais uma vez, não passaria incólume.

A estátua de Pedro I e uma nova contenda

A produção da estátua equestre de d. Pedro I, primeiro monumento do Brasil, é dos mais longos e complexos capítulos da história da arte brasileira. Teve início em 1825 e terminou apenas em 1862, com a inauguração do conjunto no Largo da Constituição (hoje, Praça Tiradentes), no

Rio de Janeiro. Sua trajetória foi objeto de um belo texto de Paulo Knauss,¹¹³ e não interessa aqui repisá-la a não ser no que se refere à participação de Pettrich, praticamente desconhecida.¹¹⁴ Para o quadro geral, basta saber que em 7 de setembro de 1854 a Câmara Municipal do Rio de Janeiro abriu subscrição pública para o monumento – tendo Porto-Alegre como membro da comissão – e poucos dias depois publicou edital internacional para os concorrentes. O prazo de entrega dos modelos foi estipulado como março de 1855. De junho a julho daquele ano, os desenhos e modelos foram expostos, gerando discussões e polêmicas em torno de suas qualidades e as competências de seus idealizadores. Trinta e cinco envios foram recebidos a tempo. Pettrich não estava entre os proponentes. Não se sabe exatamente por qual motivo não submeteu uma proposta quando a chamada esteve aberta. Talvez lembrasse de sua experiência com o concurso abortado da estátua da Beneficência, que provocara seu antagonismo com Taunay, ou, ainda, do destino do primeiro modelo que havia feito para a estátua de Pedro I. Projeto abandonado e retomado tantas vezes desde os anos 1820, o escultor podia imaginar que a nova campanha para o monumento de novo malograria.

No entanto, assim que se tornou claro que o projeto iria mesmo vingar, Pettrich resolveu que não deixaria caducar a proposta feita havia dez anos, em conjunto com Porto-Alegre, à diferença de sua ati-

tude à época do imbróglio com Taunay. Compôs, ainda, dois novos modelos. Uma curiosa movimentação tomou então corpo nos jornais. A partir de junho de 1855, com as inscrições para o concurso já encerradas, foram veiculadas notícias sobre outras obras que Pettrich então concluía para particulares, acompanhadas por comentários do seguinte teor: “Tendo em nosso país artistas desta natureza, não precisamos ir mendigar à Europa obras que talvez, nem de longe, possam igualar ao bem acabado da estátua.”¹¹⁵ Outros diziam escancaradamente que Pettrich era o único que, no Brasil, poderia fazer o monumento.¹¹⁶ Em 6 de julho de 1855, quando os envios dos concorrentes ao concurso estavam sendo expostos na Academia, o *Correio Mercantil* divulgou uma curiosa nota:

*O sr. Fernando Pettrich, escultor, escreve uma Carta ao Exmo. Sr. Presidente da Comissão da estátua equestre pedindo para poder expor na sala do concurso uns modelos que havia feito, a fim de que fossem ali vistos pelo público desta capital; e a licença lhe foi concedida com a cláusula de não fazer parte do concurso, visto estar fechado o prazo, e se haver feito público. Os modelos que o Sr. Pettrich mandou são três e lá estão expostos. O maior é o que havia feito há anos, e que já era conhecido de muitas pessoas; os dois pequenos são os que ele oferece à consideração de todos os apreciadores das belas artes.*¹¹⁷

Seguiram-se debates acalorados, opiniões favoráveis e contrárias a Pettrich. Uns disseram se tratar dos melhores modelos apresentados – os que, a propósito, mais haviam agradado ao imperador – e que, se não achassem nada à altura deles entre os trabalhos submetidos, outra chamada deveria ser aberta a fim de que Pettrich pudesse entrar oficialmente na arena.¹¹⁸ Outros, contudo, passaram a depreciar o antigo e os novos modelos para o monumento, então expostos por Pettrich, e ainda a depreciar toda a sua produção feita no país: “Que mérito vê o Sr. W nas estátuas do hospital dos alienados, a não ser o de uma mão habituada a trabalhar no mármore?”¹¹⁹ Pettrich seria, para este crítico, apenas um hábil desbastador. Nenhuma de suas criações (excetuando-se seu Napoleão) “denotam concepção de um gênio!”, e até o “talento do Sr. Pettrich está em sensível decadência.”¹²⁰

Pettrich, mais uma vez, defendeu-se dos ataques e publicou um texto em que afirmava sua posição como artista e criador (e não apenas de mero prático), atestada por meio de publicações internacionais a seu respeito. Porém, a campanha construída em torno do escultor, para que se aceitassem seus modelos, não logrou êxito. João Maximiano Mafra, professor e secretário da AIBA, venceu o concurso, com um projeto submetido posteriormente ao escultor francês Louis Rochet para ajustes e execução. Os modelos de Pettrich parecem ter se perdido, mas a publicação da

Ferdinand Pettrich
Washington renunciando ao seu comando militar, c. 1841
Gesso pintado,
218,3 x 123,2 x 92,3 cm
Smithsonian American Art Museum,
Washington D.C.



descrição de um deles, o que “representava Pedro I, no momento em que promulga, na Praça do Rio, a Constituição brasileira,”¹²¹ sugere não apenas a grande similaridade com o projeto vencedor de Mafra, como confirma ainda que, tanto no projeto de Pettrich quanto de Mafra, trata-se da concepção e do programa visual divulgado por Porto-Alegre em um de seus artigos na revista *Guanabara*, em 1854.

Patronos, benévolos e a primeira estátua de mármore do Brasil

A despeito das numerosas encomendas privadas que acumulou desde sua chegada, foi à promoção de suas obras por Clemente Pereira que Pettrich, nos anos 1840 e 1850, dedicou mais energia. O escultor reunia, convenientemente, duas qualidades que o recomendavam para o trabalho de expandir as instalações de uma instituição de orientação católica, situada em um Império ainda longe de anunciar seu divórcio com as instituições eclesiásticas romanas:¹²² a de um artista com sólida formação e prática, e a de católico praticante, recipiente da ordem de São Silvestre, oferecida a ele pelo Papa. Trata-se de um traço importante para a constituição de suas redes pessoais nos países em que viveu, e, ainda, para a compreensão de muitas de suas obras, as quais compartilhavam do interesse formal do purismo romano.¹²³ Em particular, cabe enfatizar a relação de Pettrich com seu amigo e cole-

ga no ateliê de Thorvaldsen, Pietro Tenerani (talvez o escultor mais importante na Itália, depois da morte de seu mestre), e, ainda, seus laços com a devoção religiosa dos Nazarenos Johann Friedrich Overbeck e Peter von Cornelius, os quais, em 1856 escreveram elogiosa carta em favor da aquisição do “Museu Indigenista” de Pettrich por parte do Vaticano.

O acúmulo de trabalho que Pettrich obteve por meio dessas redes justificava a presença de três ajudantes permanentes em sua oficina: dois de seus filhos e ainda um ajudante externo, Severo da Silva Quaresma. Na sequência do conjunto inicial de estátuas que lhe encomendaram, em 1843, seguiram outros, projetados para a mesma Santa Casa de Misericórdia e para uma instituição anexa, o Hospício de Pedro II. Nos anos seguintes, Pettrich realizou para os dois estabelecimentos numerosos bustos (Hipócrates, Ambroise Paré, Francisco Mello Franco, João Alves Carneiro, Tomas Ribeiro de Faria, Joaquim Babo Pinto, Pedro Dias Paes Leme da Câmara, José Clemente Pereira), assim como as estátuas dos padres José de Anchieta, Frei Manuel de Jesus, Miguel de Contreiras, do médico Philippe Pinel, do psiquiatra Jean-Étienne Esquirol, figuras alegóricas da Ciência e da Caridade, além de duas encomendas do próprio imperador para estátuas de São Pedro de Alcântara e de José Clemente Pereira. A quantidade impressionante de trabalhos testemunha o uso extenso que ins-

tuições oficiais brasileiras fizeram dos serviços de Pettrich. Não apenas a quantidade, mas a relação entre as obras é crucial. Com efeito, os trabalhos espalhados pela Santa Casa e o Hospício revelam o mais complexo e completo programa iconográfico envolvendo escultura em todo o Império, declinando-se cuidadosamente, em cada instituição, em uma miríade de efigies de patronos espirituais e intelectuais, benfeitores e benévolos, tanto históricos quanto contemporâneos. O feito parece sem precedente em qualquer outro país americano do período e se torna ainda mais impressionante por ter saído do ateliê de um único artista, mesmo que, àquela altura, sem grandes concorrentes.

A mais importante e aguardada escultura do conjunto era, não resta dúvida, a estátua de Dom Pedro II – a primeira feita no país e a primeira que se produziu no país e a primeira que se produziu em apenas seis meses, em maio de 1844. O contrato (verbal ou oral, não se sabe exatamente) previa um período de dois anos para a preparação do modelo e sua execução em mármore,¹²⁴ prazo que Pettrich de fato respeitou. Em fins de fevereiro de 1845, o bloco de mármore de Carrara finalmente chegou ao porto do Rio,¹²⁵ para leve desilusão de Porto-Alegre, que havia fantasiado a primeira estátua brasileira esculpida em mármore brasileiro.¹²⁶ Já em fins de 1846, em sua carta aberta ao jornal, Pettrich afirma-

va que a obra estava concluída¹²⁷ e, em 1847, aparecem os primeiros relatos de particulares que foram ao estúdio do artista contemplá-la.¹²⁸ Desse momento até o início dos anos 1850, pouco se falou publicamente da estátua, que viria a ocupar outra vez o noticiário em 5 de dezembro de 1852, com a tão esperada inauguração do Hospício de Pedro II, três dias depois do aniversário do imperador. A cerimônia envolveu grande comitiva oficial que acompanhou Dom Pedro II em visita aos espaços dedicados aos pacientes. No salão imperial, ele e a imperatriz tomaram assento ao lado da estátua, ainda coberta com enorme “dossel de veludo carmesim”.¹²⁹ Após um breve discurso, desenvolveu-se a obra ao público, feito seguido de uma salva de 21 tiros disparados de um parque de artilharia instalado ao lado do edifício. A primeira estátua de mármore do Brasil estava, enfim, inaugurada.

O modelo escolhido por Pettrich indicava, por um lado, sua detida atenção às representações inaugurais que Jean-Baptiste Debret e Henrique José da Silva haviam feito de Pedro I, nos anos 1820, que também reverberam nos retratos que François-René Moreaux e Raymond-Auguste Quinsac de Monvoisin fariam de Pedro II, logo após a conclusão da estátua de Pettrich. Por outro, é impossível não perceber uma conexão imediata com a escultura *Washington Resigning His Commission*¹³⁰ [ver p.69], que o próprio Pettrich havia produzido ainda nos EUA, apenas

dois anos antes de iniciar a estátua do monarca brasileiro. Presidente lá, monarca aqui, ambas compartilham de uma mesma disposição geral (aliás, inspirada em longa tradição iconográfica de representantes políticos e monarcas) e, sobretudo, de um desejo de representação grandiloquente de seus modelos na qualidade de sentinelas benevolentes da paz, por um lado, e de heróis-guerreiros prontos para a defesa de seus territórios, por outro.

Modelar o indianismo

Além da primeira estátua em mármore esculpida no Brasil, é também de Pettrich outra das mais importantes contribuições à arte brasileira do século XIX, que exerceu particular influência sobre o desenvolvimento da iconografia indianista – incontornável em artistas brasileiros atuantes nos anos e décadas seguintes aos de sua passagem. Essa influência, com efeito, parece ter se estendido tanto para o indianismo alegórico, predominante até os anos 1850, quanto para o indianismo histórico-literário, inaugurado a partir da década seguinte. Quanto ao primeiro, Pettrich não é exatamente seu inventor, visto que o expediente alegórico de representação da América como uma figura indígena é frequente desde o século XVI e foi tema de numerosas publicações. Foi ele, todavia, quem entregou a primeira obra de arte, sem qualquer intenção efêmera, a elevar uma figura ameríndia à condi-

ção de protagonista simbólico da nação brasileira. Alberto Chillon observou com perfeição a origem dessa genealogia em Pettrich,¹³¹ à qual interessa adicionar informações até aqui desconhecidas.

Em sua exposição na Praça do Comércio, em fins 1844, o escultor incluiu três estátuas (ao que parece em tamanho natural) e elas, afora a de Pedro II, chamariam a atenção de comentadores e visitantes: um *Napoleão* [sentado] *sobre um Rochedo em Santa Helena*,¹³² simbolizando a França; *Um cavaleiro da Idade Média*, Portugal; e a figura de um Índio, o Brasil. Até aqui, não há informação a respeito do propósito dessas estátuas, mas um dado crucial as insere nas mesmas redes de colaboração e amizade de Pettrich. Em 8 de maio de 1847, o governo brasileiro agradeceu a Porto-Alegre e Pettrich as “ofertas que fizeram ao Museu Nacional”: o primeiro, das estátuas de Napoleão e da Caridade, e do busto de Thorvaldsen; o segundo, das estátuas em gesso de Portugal e Brasil, e dos bustos dos imperadores.¹³³ Que ambos tenham doado ao mesmo tempo obras produzidas por Pettrich, discriminando-se além disso quem doava qual, sugere que elas resultavam de algum projeto comum entre ambos. Porto-Alegre estava envolvido, justamente naquele momento, com a reforma do Paço de São Cristóvão, contando com a ajuda de Pettrich para a indicação de Pietro Tenerani para provimento de uma escada monumental em mármore para o

Ferdinand Pettrich e filhos
Tecumseh moribundo, 1856
Mármore e cobre (machado),
93,1 x 197,2 x 136,6 cm
Smithsonian American Art Museum,
Washington D.C.



PÁGINAS 75
(detalhe)

Palácio. Esse dado torna muito provável que as esculturas integrassem um programa decorativo para o palácio – não levado adiante – que elegia o indígena como alegoria permanente do país e ponto simbólico medial entre a herança portuguesa e francesa, representados pelas figuras de Napoleão e do cavaleiro da Idade Média.

Uma vez integradas às coleções do Museu Nacional, as obras permaneceram à vista do público por no mínimo trinta anos, instaladas no salão principal. Em 1870, Ladislau Netto fez ainda uma descrição elogiosa do conjunto e precisou que a estátua do Brasil era a de uma “figura de um jovem índio, garbosamente ornado de penas e armado para a guerra ou para a caça”.¹³⁴ A obra abriu, assim, importante precedente. Deve-se imaginar ser tudo, menos casual, o fato de ser de Silva Quaresma – o único discípulo confirmado de Pettrich, afora seus filhos – a

autoria de outro dos primeiros exemplos de indianismo alegórico em escultura, instalado justamente no frontão do Casino Fluminense,¹³⁵ em 1857, no exato momento em que Pettrich deixava o Brasil. De Quaresma a obras posteriores de Louis Rochet, Almeida Reis e Chaves Piniheiro, todos os artistas que produziram alegorias escultóricas do Brasil, tendo a figura do indígena como elemento central, encontrariam naquela estátua de Pettrich, sempre presente no Museu, o primeiro e, sem dúvida, mais conhecido exemplo dessa linhagem alegórica.¹³⁶

A influência de Pettrich para o indianismo histórico-literário adivinha-se também, por outro lado, tão ou mais importante que a vertente anterior. Em sua chegada ao país, ele trouxe alguns dos bustos que produziu de chefes de “tribos civilizadas” da costa leste norte-americana. O primeiro de que se tem notícias, era um busto de

Black Hawk,¹³⁷ produzido ainda na década de 1830. Também nos EUA, o escultor exibiu uma estátua em gesso, maior que o natural, de *Tecumseh moribundo*. Em 1850, Pettrich retomou esses trabalhos, e os ampliou para um projeto ambicioso, concluído em 1856, com a produção de mais de trinta frisos, estátuas, bustos e esboços em gesso, além de duas esculturas em mármore – uma delas, a estátua do mesmo *Tecumseh* agonizante [ver acima], encomendada por um empresário estadunidense que vivia no Brasil, Clinton Van Tuyl. Nesse conjunto absolutamente *sui generis*, Pettrich se esforçou para investir de historicidade suas figuras indígenas – em particular, Tecumseh e os relevos.¹³⁸ Eles não representam tipos indígenas, mas chefes e membros de suas famílias (cada um com um nome) que o artista havia visto em 1837, durante a visita de uma comitiva indígena a Washington. Em 1857, a

coleção foi enviada a Londres e, logo em seguida, a Roma, onde ainda se encontra, no Museu Etnológico do Vaticano. Seu desenvolvimento trai uma dívida ao ambiente intelectual que Pettrich frequentou no Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB), como sugeriu Luciano Migliaccio.¹³⁹ Entretanto, ainda é pouco discutido o impacto que a coleção teve sobre artistas brasileiros em sua época.

Carro-chefe da coleção, o *Tecumseh moribundo*¹⁴⁰ sugere que esses efeitos de fato existiram. Acostado a um tronco cortado de árvore, o chefe Shawnee – já no século XIX o símbolo maior da resistência indígena nos EUA – experimenta seus últimos momentos de vida. O tema do(a) indígena moribundo(a) constitui, precisamente, o elemento central da nova fase do indianismo brasileiro, a partir dos anos 1860. Dele, o pintor Victor Meirelles se torna referência absoluta, notadamente a partir de sua *Moema*. Antes de Meirelles, nenhum outro artista brasileiro, pintor ou escultor, havia ousado concentrar sua obra em torno da visão de um(a) indígena morto(a). Na sequência, poucos foram os mais destacados que deixaram de fazê-lo. Antes de Meirelles, contudo, foi Pettrich quem trilhou primeiro esse caminho, e ainda por cima com uma obra em tamanho monumental, da qual (não há quaisquer dúvidas) Meirelles tinha conhecimento desde seus tempos de estudante na AIBA, durante o mesmo período em que o escultor trabalhava no Paço.

O veneno do mordomo e o antídoto alemão

A morte de Clemente Pereira, em 1854, anunciou o fim de uma era produtiva e próspera para Pettrich, e o início do fim de sua vida no Brasil. A última grande obra conhecida que realizou no país foi, justamente, uma estátua de Pereira [ver p.59], encomendada pelo próprio imperador em 22 de maio de 1854, a fim de homenagear uma personalidade central às práticas médicas e filantrópicas da corte. Mas a obra, além de lhe render a quantia exorbitante de 20:000\$000,¹⁴¹ parece também ter trazido consequências desastrosas para Pettrich. O único, embora pungente testemunho dessas circunstâncias foi dado por seu filho Adolpho, por volta de 1873, logo após a morte do escultor, em Roma:

Enquanto Pettrich trabalhava na execução da estátua de José Clemente Pereira, um dia, era um domingo, veio lhe visitar um personagem eminente, que dizia ser seu amigo; esse personagem, passeando pelo jardim, fez uma proposta a Pettrich. Que se ele estivesse inclinado a lhe fazer esse favor, ou antes a seu partido [político], ele não perderia nem um centavo do dinheiro contratado pela estátua, e seria além disso recompensado pelo favor feito a ele e a seu partido. [...] faça todo o possível a fim de que, durante a execução, o mármore se rompa em algumas partes, assim

será necessário ordenar um outro bloco de mármore, e assim essa execução vai demorar, e as coisas, pouco a pouco, vão sendo esquecidas, até que aconteça algum incidente para que ela não chegue à execução. [...] Alguns dias depois retorna o eminente personagem, e [Pettrich] deu sua resposta: não posso trair o Imperador sob nenhuma circunstância [...] a minha consciência como homem honesto não me permite de seguir com tão abominável feito a meu benfeitor.

– Bem, responde o eminente homem, está bem, continue seu trabalho, Sr. Pettrich. –

Alguns meses depois, Pettrich foi fazer uma visita a esse mesmo eminente personagem, Sua Excelência Paulo Barbosa – mordomo da sua Majestade, Dom Pedro II e da família Imperial – no Palácio Imperial de Boa Vista, em São Cristóvão, no Rio de Janeiro. [Barbosa] o convidou a tomar uma taça de café juntos no jardim. Pettrich aceitou e bebeu sua taça sem a mínima suspeita, estando também presentes a mulher do mordomo, dona Francisca, assim como o seu Secretário, Jacobina. Mas, depois de quinze minutos, Pettrich não se sentiu bem, se licenciou e foi embora. Depois de caminhar um pouco, ele se sentiu pior, e começou a vomitar, chegando em casa em estado miserável. Uma suspeita vem em sua mente, e tendo então um amigo próximo muito instruído em química, chamado Lehmann, da mesma cidade de Pettrich, ele confia isso a Lehmann,

que imediatamente faz uma análise da saliva e da urina com nosso médico, Dr. Lallemand, um hábil médico e alemão de Lübeck, de cujo resultado encontram veneno vegetal, dando também seu nome botânico (comum em quase todos os jardins), fazendo assim uma contra cura, que durou alguns meses [...] Contudo, recomendaram de não revelar nada sem ter provas suficientes e positivas do fato, com testemunho fundamental para agir. [...] [Pettrich] Então preparou para retornar à Europa com a família, não sendo segura sua existência no Rio de Janeiro.¹⁴²

O relato é desconcertante. Tanto mais porque, no que se refere a fatos gerais, nomes e relações citados, ele é bem preciso. Pettrich, com efeito, havia se aproximado muito de Paulo Barbosa desde sua chegada ao Brasil. Quando em 1846 o mordomo se viu obrigado a fugir para a Europa, sob igual suspeita de tentativa de assassinato de rivais políticos, a relação entre ele e Pettrich continuou a ser intermediada por Porto-Alegre – compadre de Barbosa. São várias as ocasiões em que Porto-Alegre, escrevendo cartas ao mordomo e à mulher, manda recomendações de “seu amigo” Pettrich. Em dezembro de 1850, por exemplo, ele dizia à dona Francisca que “o Pettrich está ansioso pela sua volta, e [aguarda] com um belo busto de mármore pronto”.¹⁴³ O retorno de Paulo Barbosa se deu apenas em 1854, justamente no momento em que faleceu Clemente Pereira,

seu antigo aliado pela Independência, mas, depois de muito tempo, algo.¹⁴⁴ É uma possibilidade, portanto, que os dois fatos estejam ligados.

Os motivos de Paulo Barbosa para querer sabotar a execução da estátua de Pereira, encomendada e paga pelo próprio imperador, talvez não sejam tão complicados. Desde 1842, José Clemente Pereira (um português naturalizado brasileiro) teve notável ascendência como patrono das artes, em paralelo ao gradual apagamento de Paulo Barbosa, que havia desempenhado papel fundamental nas encomendas artísticas ligadas ao Império e à casa imperial até então. Após a partida do mordomo para a Europa, Pereira se tornou onipresente nos maiores projetos arquitetônicos e artísticos do Império ao longo das duas décadas seguintes. Em 1854, coube a ele ser honrado com uma estátua em tamanho natural, paga por Dom Pedro II e concebida, já desde o início, para ser colocada defronte à estátua do monarca, no Hospício. Paulo Barbosa, por sua vez – já sem a importância política de antes, mas ainda próximo da pessoa do imperador – mereceu apenas um busto. Algo como o despeito ou a inveja pode ter motivado, portanto, os planos de destruição da estátua do provedor.

Nenhum documento encontrado até o momento garante a veracidade da história do novo atentado contra Pettrich. Contudo, ao menos uma passagem em uma troca epistolar, além de outra informação sutil,

porém relevante, contribuem para tornar o relato tanto mais crível quanto verossímil. No que se refere à troca de cartas, em 25 de outubro de 1857, Marino Marini – eclesiástico enviado pelo papa ao Brasil, e que havia mediado o envio do “Museu Indígena” para o Vaticano, em 1856 – escreveu a Pettrich a seguinte e sugestiva mensagem: “Sua falta de notícias me angustiou um pouco; mas agora que soube que você já se encontra com a sua família em Londres, com boa saúde, estou contente e tranquilo; e me felicito contigo por sua feliz viagem, e da sorte que teve de fugir a tempo de um país onde a vida é sempre um perigo.”¹⁴⁵ A informação adicional complementa a alusão de Marini à partida de Pettrich como uma espécie de fuga. Acompanhado de sua família, ele partiu de fato para Londres no dia 13 de junho de 1857, um dia antes da inauguração da estátua de Clemente Pereira, em cuja cerimônia estiveram presentes o imperador e, claro, Paulo Barbosa. É no mínimo curiosa a decisão de partir de um país em que se viveu quinze anos sem ao menos aguardar a inauguração da última e segunda mais importante estátua que produziu para o Império. Sem quaisquer despedidas ou cerimônias em jornais, foi a última vez que o país viu o escultor alemão mais duro que pedra, que nem ponta de punhal ou toque de ácido conseguiu desbastar.





**Emil Bauch, Ferdinand Keller, Friedrich Steckel, Georg Grimm:
quatro artistas alemães, quatro papéis artísticos à mostra
nas exposições gerais da Academia Imperial de Belas Artes¹⁴⁶**

Fabrizio Miguel Novelli Duro

**Artistas alemães em exposição
no Brasil?**

Há muito nota-se a atuação no Brasil de artistas provenientes do atual território alemão e de outros países germanófonos. Um importante registro dessa relação, no campo artístico, foi realizado pelo escritor e historiador Guilherme Auler. Em publicação intitulada *Presença de alguns artistas germânicos no Brasil*, dividida em dois volumes, o autor dedica-se a reconstituir, quando possível, a trajetória e as atividades de seis artistas germânicos em território nacional, distinguindo-os a partir de suas atuações. São eles: o paisagista Barão de Planitz (Karl Robert von Planitz),¹⁴⁷ o escultor Ferdinand Pettrich¹⁴⁸ e

o retratista Ferdinand Krumholz, no volume primeiro; o fotógrafo Revert Henrique Klumb,¹⁴⁹ o engenheiro Otto Reimarus e o pintor Ernst Papf, no último. Publicados originalmente como separata da revista *Vozes de Petrópolis*, entre 1963 e 1964, ao menos parte dos textos havia sido publicada antes, nos anos de 1957 e 1958, como contribuições ao *Jornal do Brasil*, para o qual Auler escrevia. Mais tarde, o conteúdo integral foi reunido na décima edição do periódico *Arquivos da Escola Nacional de Belas-Artes*.¹⁵⁰

Para reconstituir a atuação de alguns desses personagens, Guilherme Auler voltou sua atenção para, entre outras atividades, a participação dos artistas nas exposições gerais de belas artes organiza-

das pela Academia Imperial. Ainda que os vínculos estabelecidos entre os artistas e as exposições não sejam seu foco principal, o texto aponta para relevantes consequências do certame, como as premiações de Pettrich e Krumholz, nomeados Cavaleiro da Ordem de Cristo e Cavaleiro da Imperial Ordem da Rosa, respectivamente, em decorrência das obras que exibiram em 1843 e 1848. Esse olhar para a participação de artistas estrangeiros, figuras comumente não contempladas pela historiografia em estudos mais detidos, tem se mostrado um exercício profícuo para a compreensão da paisagem artística do Rio de Janeiro, como demonstrou Elaine Dias ao dedicar-se aos artistas franceses que participaram do certame.¹⁵¹

A história das exposições públicas organizadas no Rio de Janeiro pela Academia Imperial é um importante capítulo a ser escrito junto à história da arte no Brasil. Ao longo dos anos, as mostras artísticas chamaram a atenção de uma série de autores e pesquisadores brasileiros. Sonia Gomes Pereira observa que “[n]unca será demais insistir na importância das Exposições Gerais da Academia Imperial de Belas Artes para a arte brasileira do século XIX”.¹⁵² Se a história da instituição foi escrita e reconstituída por diversos autores, podemos direcionar nossa atenção para outra vertente da Academia: além de instância de formação dos artistas, era responsável pela exibição das produções artísticas ao público fluminense.

As exposições gerais foram implementadas pelo diretor Félix-Émile Taunay, em 1840, e marcaram uma virada importante na história da instituição, uma vez que as mostras deixavam de ser limitadas aos membros da Academia e se abriam aos demais artistas atuantes na corte – de particulares, restritas aos alunos e professores, as exposições tornavam-se gerais.¹⁵³ Desse modo, as mostras não mais se limitavam a artistas brasileiros, estabelecidos no Brasil ou que tiveram sua formação artística no país. Passaram a ser expostas, com regularidade, as obras de artistas estrangeiros de passagem pelo país – franceses, italianos, portugueses, ingleses, belgas e alemães.

É importante frisar que, diferentemente das exposições artísticas atuais, organizadas por curadores que selecionam o que deve ser exibido a partir de um discurso preconcebido, as exposições acadêmicas eram organizadas a partir de um chamamento público, por meio de notícias nos jornais, e os artistas interessados submetiam suas obras ao júri especializado, formado pelos professores da Academia, os quais aceitavam ou recusavam os envios. Ao final da exposição, os referidos professores constituíam-se em júri de premiação, discutindo o mérito dos objetos exibidos e indicando quais artistas deveriam ser agraciados. Cabia à instituição a decisão, que era lavrada em parecer e posteriormente encaminhada ao governo para ratificação. Além da possibilidade de suas obras serem compradas para a pinacoteca da Academia, os artistas podiam receber menções honrosas, medalhas de ouro ou de prata e distinções honoríficas das ordens imperiais. No âmbito das exposições, os artistas receberam distinções da Imperial Ordem da Rosa, Ordem Imperial do Cruzeiro e Ordem de Cristo, em diferentes graus: cavaleiro, oficial, comendador, dignatário e grande dignitário.

Na maioria das vezes, as obras aceitas para a exposição eram registradas em uma publicação, um catálogo, no qual eram listadas informações sobre o autor, endereço, nome das obras e, em alguns casos, o proprietário da peça. De acordo com Carlos Roberto Maciel Levy, respon-

sável pela organização e republicação do conteúdo desses catálogos, foram registrados 516 artistas e 3.315 objetos na série de eventos.¹⁵⁴ Esses criadores e suas obras de arte compõem um panorama da produção artística que circulou e esteve disponível no Rio de Janeiro oitocentista. Além de produções realizadas em território brasileiro, os catálogos compreendem obras realizadas fora do país, trazidas ou enviadas por seus autores, assim como objetos artísticos adquiridos por colecionadores e submetidos à mostra acadêmica, fossem contemporâneos ou anteriores ao século XIX.

Entre os 44 anos que separam a primeira mostra pública, a Exposição Geral de 1840, da sua vigésima sexta edição, realizada em 1884, isto é, ao longo do Segundo Reinado, diversos artistas de territórios germanófonos tiveram suas obras exibidas no palácio da Academia Imperial de Belas Artes. Johann Moritz Rugendas, Eduard Hildebrandt, Friedrich Hagedorn, Emil Bauch, Karl Linde, Bernhard Wiegandt e Thomas Driendl são alguns dos nomes que podem ser mencionados, junto aos já citados Pettrich, Krumholz e Klumb. Devem ser lembrados, igualmente, os artistas que foram professores da instituição e ali exibiram obras, como Augusto Müller e Georg Grimm.

Neste texto, aprofundamos as relações entre quatro artistas de procedência alemã e as exposições organizadas pela instituição de ensino artístico brasileira,



PÁGINAS 76

Autor desconhecido (Atribuído a Emil Bauch)
Casa inglesa no Engenho Velho, s/d
Óleo sobre tela, 36,2 x 52,2 cm
Coleção Geyer – Museu Imperial/Ibram/Secult/MTur

Illustrirte Zeitung (Leipzig), n. 887,
30 de junho de 1860
Coleção particular

ênfatizando os diferentes perfis desses personagens: o ilustrador Emil Bauch, o pintor Ferdinand Keller, o colecionador Friedrich Steckel e o professor Georg Grimm. Ao olharmos para a passagem dos artistas pelas exposições, assim como para seus desdobramentos, percebemos os diversos papéis passíveis de serem ocupados por artistas, no Brasil, durante a segunda metade do século XIX. Tais atuações revelam-se à medida que partimos das exposições gerais como “enquadramento” de pesquisa, detendo-nos em

personagens pouco explorados pela historiografia ou que ainda merecem ser revisitos sob novos questionamentos.

Quatro artistas, quatro perspectivas

Emil Bauch (1823 - c. 1890)

Emil Bauch, nascido no ano de 1823, em Hamburgo, teria falecido em meados de 1890, no Rio de Janeiro. Esses dados, associados ao registro de seu estabelecimento em Recife, em 1849, indicam a

atuação de quase meio século em território brasileiro, inaugurada com o álbum *Souvenir de Pernambuco*, com doze vistas, gravado por F. Klaus (1852). Entre os artistas alemães aqui enfocados, Bauch é aquele que participa com maior recorrência no certame artístico, quatro vezes entre os anos de 1859 e 1872. Interessa-nos, especialmente, a primeira participação do artista na exposição da Academia.

A estreia de Bauch ocorreu em momento particular das exposições, quando foram retomadas depois de um hiato de

quase sete anos. Após serem realizadas ano a ano, ininterruptamente, entre 1840 e 1850, as mostras, assim como a Academia, testemunharam um período de turbulências institucionais com a troca de diretores. A retomada do evento era marcada por novos protocolos e cerimônias, eternizados pelos traços do artista alemão. É devido ao olhar de Bauch o – talvez – único registro da disposição dos quadros na recém-inaugurada Pinacoteca da Academia Imperial, onde foi realizada a Exposição Geral de 1859.

Como podemos ver na figura da p.79, trata-se de uma gravura, veiculada originalmente no periódico *Illustrirte Zeitung*, com a legenda *Distribuição dos prêmios na Academia de Belas Artes no Rio de Janeiro em 15 de março. A partir de um desenho de Emil Bauch*.¹⁵⁵ Bauch representou Pedro II como ponto focal da cena, junto à imperatriz Teresa Cristina, ambos entronizados sob o dossel e o brasão da Casa Imperial. Ao redor, na parte inferior da imagem, são representados os súditos presentes na cerimônia; acima deles, vas-

tas paredes, recobertas de obras de arte de diversos tamanhos e gêneros artísticos. O momento da entrega dos prêmios aos artistas participantes das exposições gerais, naquele ano, recobria-se das mais solenes pompas, “pois que Sua Magestade o Imperador se dignou a vir distribuí-los aos próprios artistas com suas augustas mãos em sessão pública da academia”.¹⁵⁶ Dessa maneira, a gravura de Bauch torna-se ainda mais relevante para a compreensão da vida cultural, social e artística da corte de Pedro II.

Emil Bauch
Panorama do Rio de Janeiro, 1873
Litografia, 75 x 242,5 cm
Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo.
Coleção Brasileira/ Fundação Estudar.
Doação da Fundação Estudar, 2007
Foto: Isabella Matheus



Podemos acreditar que a gravura cumpria mais que a simples função de registrar um acontecimento: ela representava o Imperador do Brasil como patrono das artes nesse “teatro de Corte”,¹⁵⁷ divulgando-o para o continente europeu e situando o jovem Império do Brasil entre os países ditos civilizados. Parece-nos plausível considerar que a cerimônia buscava emular o ritual que ocorria no principal evento artístico do período, o Salon de Paris. É possível aproximarmos a representação de Bauch àquela de François-Joseph Heim, *Charles X distribuant des récompenses aux artistes exposants du salon de 1824 au Louvre, le 15 Janvier 1825* (1827), hoje no Museu do Louvre, na qual vemos Carlos X, no próprio palácio do Louvre, entregando os prêmios aos artistas franceses laureados no Salão de 1824.

Ao mesmo tempo, a representação da cena reiterava o mérito de Bauch, que deveria estar entre os presentes, já que receberia a medalha de prata por duas obras exibidas, ambas intituladas *Vista panorâmica da cidade e baía do Rio de Janeiro*. Em suas participações no certame, o artista revelou-se também retratista e pintor de cenas de gênero, com obras como *Scena de costumes no Rio de Janeiro* na Exposição Geral de 1859, *A volta do Casamento, No Norte do Brasil* e *O Mercado no Rio de Janeiro* na Exposição Geral de 1862. Se a primeira medalha lhe foi atribuída por suas vistas, a medalha

de ouro, de 1860, e a distinção honorífica de Cavaleiro da Ordem da Rosa, de 1872, foram motivadas por retratos.

Ainda que não tenhamos as imagens das vistas panorâmicas que lhe conferiram a primeira medalha, é atribuído a ele um *Panorama da Cidade do Rio de Janeiro*, datado de 1873 e cromolitografado por Johann Friedrich Vogler [ver p.80], pertencente ao Acervo Fundação Estudar, Pinacoteca do Estado de São Paulo. Essa obra pode nos servir como exemplar de sua interpretação da cidade, assim como a pintura *Vista da baía do Rio de Janeiro tomada da Rua da Gamboa* (c. 1887) [ver p.46], pertencente à Coleção Geyer, por meio da qual podemos vislumbrar suas habilidades enquanto pintor.

É por meio do registro de Bauch que identificamos a presença de outro artista alemão no país, Otto Grashof (1812-1876).¹⁵⁸ Foi na edição de 1859 que o Imperador Pedro II apresentou o maior número de obras de sua coleção particular na Pinacoteca da Academia, com 23 peças, seguido por outros colecionadores privados, em uma iniciativa que parece ter servido para preencher as paredes da Academia na inauguração da Pinacoteca. Na ilustração da premiação realizada por Bauch, identificamos, um pouco acima do Imperador, ao seu lado direito, uma possível pintura de Grashof. O seu *Retrato do celebre navegante portuguez Fernando Magalhães*¹⁵⁹ (1856) [ver ao lado], hoje na Collection du Comte d’Eu,



Museu Louis Philippe, e então propriedade de Pedro II, é listado no catálogo da exposição. Naquele momento, a maioria das obras exibidas pelo Imperador era anônima e de escolas antigas (dezessete obras), salvo duas pinturas de Auguste Frémy, uma de Nicolas-Antoine Taunay, uma de Charles-Léon Moreaux, uma de Raymond Quinsac de Monvoisin e aquela de Grashof. Do conjunto total de obras da coleção de Pedro II exibidas em outras edições do certame (48 obras), encontrase, entre outros artistas com passagem reconhecida pelo Brasil, o nome do alemão Eduard Hildebrandt.



Otto Grashof
Fernão de Magalhães, 1856
Óleo sobre tela, 96 x 78 cm
Museu Louis Philippe, Château d’Eu, França
Foto: Alban Duparc

Ferdinand Keller
Paisagem do litoral do Rio de Janeiro, 1864
Óleo sobre tela, 63,5 x 87 cm
Kunsthalle Estatal de Karlsruhe, Alemanha

Ferdinand Keller (1842-1922)

Ferdinand Keller, nascido em Karlsruhe no ano de 1842, é figura praticamente ausente dos escritos sobre a história da arte no Brasil durante o século XIX. É certo que o pintor teve uma passagem pelo país, possivelmente entre os anos de 1858 e 1862,¹⁶⁰ acompanhando seu pai e seu irmão, Joseph e Franz Keller, que se fixaram em território brasileiro em finais de 1855.¹⁶¹ A curta passagem de Ferdinand explicaria o obscurecimento de sua trajetória local, se comparada aos seus familiares, em especial ao seu irmão que viria a se tornar diretor da Casa Leuzinger – importante estabelecimento gráfico do país. Ainda que não saibamos com precisão se Keller esteve no Brasil em outros momentos, uma bela paisagem do Rio de Janeiro foi realizada por ele em 1864. A obra, intitulada *Küstenlandschaft bei Rio de Janeiro* (1864) [ver p.83] é hoje mantida no museu Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, localizado na cidade onde nasceu, realizou sua formação artística e na qual se tornou professor da academia de arte local. Outras obras de sua autoria, inclusive uma série de desenhos com motivos brasileiros, podem ser vistas na mesma instituição. Esses registros, como *Brasilianisches Rasthaus* (1860) [ver p.85], podem ser aproximados às obras de seu irmão Franz conservadas no Brasil, a exemplo de *Índia civilizada fiando algodão: Aldeamento de São Jeronimo* (1867) [ver p.86], pertencente à Fundação Bi-

blioteca Nacional, e, em alguma medida, à aquarela *Lagoa Rodrigo de Freitas* [ver p.27], da Coleção Geyer.

Mesmo sem longa estada no Rio de Janeiro, Ferdinand Keller é o membro da família de maior destaque se o analisamos a partir do vínculo dos Keller com a Academia Imperial e as mostras públicas. Há registros de sua participação em um único certame, na Exposição Geral de 1870, com três obras: um retrato, um autorretrato e uma pintura histórica, *Morte de Felipe II de Espanha*.¹⁶² O pintor é apresentado como Fernando, residente em Roma, onde de fato realizou parte de sua formação entre 1867 e 1869,¹⁶³ após ter estudado na Academia de Karlsruhe e viajado pela Suíça e pela França.

A ausência do artista não parece ter sido vista como problema ou empecilho, uma vez que a apresentação de obras de artistas que estavam no exterior não era novidade no contexto das exposições gerais. Conforme registra o parecer de premiação elaborado pelos professores, esse era, inclusive, um movimento que se desejava incentivar. De acordo com o documento, o seu painel representaria, portanto, um pintor com treinamento artístico formal e repertório internacional, possuidor de “todos os segredos da arte da pintura”,¹⁶⁴ motivo pelo qual não passou despercebido pela instituição. A sugestão de que o governo o condecorasse foi acertada, conferindo ao artista a honraria de Cavaleiro da Imperial Ordem da Rosa. É

curioso notar que, apesar do reconhecimento em âmbito institucional, sua obra não foi mencionada em resenhas e publicações relativas à mostra daquele ano. O nome de Keller aparece na imprensa apenas nos relatos da cerimônia de distribuição de prêmios, em 1870.

Por intermédio do irmão, sua obra teria sido colocada à mostra na Academia ainda em 1869, antes da exposição geral, quando Ferdinand estava em Roma. Segundo a ata da reunião dos professores da instituição, foi lido um ofício “*autorizando o Snr. Director a permitir que seja exposto em uma das salas da Academia o quadro pintado por Fernando Keller [...]*”.¹⁶⁵ A exibição da obra, que “*tanto por parte da Vossa Magestade Imperial, como dos illustres professores da Academia tem merecido elogios*”, motivou Franz Keller a oferecê-la à instituição por cinco contos de réis (5:000\$000).¹⁶⁶ No relatório feito pelo diretor da instituição para a Secretaria de Negócios do Império, Thomaz Gomes dos Santos também relata que o quadro havia sido oferecido pelo artista. Ele diz, em suas palavras, que seria importante adquirir o “*belissimo quadro moderno*”, “*para o paiz por ficar possuindo um original de grande merito, que com o correr dos tempos augmentará de valor, quando seu distincto autor desaparecer do numero dos vivos; e para a Academia por ter nelle um bello exemplar de pintura moderna para o estudo dos seus alumnos*”.¹⁶⁷



Ferdinand Keller
Local de repouso no Brasil, 1860
Grafite, sépia e aguada sobre cartão, 23,2 x 28,4 cm
Kunsthalle Estatal de Karlsruhe, Alemanha



Franz Keller
Índia civilizada fiando algodão:
Aldeamento de São Jerônimo, 1867
Grafite sobre papel, 17 x 19,2 cm
Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil

O interesse do diretor em comprar a pintura parecia legítimo. Ao adquirirem o “quadro moderno” de Keller ganhariam não apenas ao fornecerem novos modelos para os artistas em formação, mas teriam um retorno pecuniário após o falecimento do artista. O objeto artístico cumpriria dupla função, material, enquanto investimento, e ideal, enquanto modelo artístico e símbolo civilizacional, ao compor a coleção artística da Academia. Poucos dias após a elaboração do relatório pelo diretor, houve uma troca de ofícios entre

Franz Keller, a Academia e a Secretaria de Negócios do Império tendo por assunto a tentativa de venda e o alegado prejuízo do artista ao exibi-lo na instituição. Um ofício sintetiza a querela.¹⁶⁸

O procurador de Ferdinand, Franz, queixava-se de ter “flagrado” dois alunos da Academia realizando cópias da pintura que o governo e a instituição não quiseram adquirir nem pela “módica” quantia pela qual foi oferecida. De acordo com o autor, uma obra de arte se tornaria menos vendável após terem sido realizadas có-

pias da mesma, resultando em prejuízo ao artista. Se a Academia sabia que o Imperador não autorizou a compra do painel, “devião saber que sem leção dos direitos do autor não podião dar licença aos alunos para aquella fim”. É interessante que, nesse caso, a prática acadêmica de realizar cópias como uma etapa do aprendizado artístico, como um exercício didático, é apresentada de outro modo, sob uma lógica mercadológica, como uma infração dos direitos do autor pela sua reprodução. São diversos os argumentos do diretor

da Academia em defesa da instituição. Convém destacar, conforme alega, que os alunos haviam apenas iniciado seus exercícios “e que rigorosamente não se podem chamar cópias”, o que não traria nenhum prejuízo ao valor do original. Diz, ainda, que o professor teria autorizado a realização das cópias por achar que o autor ficaria lisonjeado “com um proceder que significava o apreço que se dava n’Academia ao quadro em questão”, e sugere que o procurador fosse até a instituição para retirar o quadro, já que a exposição teria terminado, e para que pudessem inutilizar os estudos dos alunos em sua presença. Por fim, deixa claro o seu ponto de vista, afirmando não acreditar no argumento de que as cópias trariam prejuízo ao artista: “sua representação é apenas mais um meio de que se servio para vêr si o Governo compra o mesmo quadro”.

A “rusga” entre o procurador e a Academia não parece ter se encerrado sem sequelas. Relata-nos Donato Mello Junior¹⁶⁹ que a Carta Imperial dirigida a Ferdinand Keller conferindo-lhe o título de Cavaleiro da Imperial Ordem da Rosa ainda era mantida, em 1964, no cofre do Museu Nacional de Belas Artes. Em suma, isso significaria que nem o artista premiado, Ferdinand, nem o seu procurador, Franz, se prontificaram a aceitar a distinção honorífica imperial. Possivelmente, a recusa marcava a posição de insatisfação dos Keller com as posturas da Academia e do Governo Imperial. Apesar dos elogios e da

premiação, a *Morte de Felipe II de Espanha* não foi adquirida, restando-nos, aparentemente, apenas a Carta Imperial para atestar sua passagem pelo Brasil.

Friedrich Steckel (1834-1921)

O artista alemão Friedrich Anton Steckel, que passou a se apresentar como Frederico Antonio Steckel em território brasileiro, estabeleceu-se no Brasil junto com sua família, conforme nos esclarece Ricardo Giannetti, pesquisador que se dedicou à sua atuação no país. Atribui-se o ano de 1834 ao seu nascimento e o de 1921 ao de sua morte. Atestando a presença de Steckel no Rio de Janeiro desde 1860, contabiliza-se mais de meio século de atuação no Brasil.

Steckel atuou em diversas frentes: pintor, decorador, comerciante, empreendedor, agitador cultural, colecionador, curador e galerista. Parte de suas atividades parece improvável para um pintor oitocentista, assim como os adjetivos que as designam. No entanto, como demonstra-nos Giannetti,¹⁷⁰ foram muitas as ações empreendidas por esse “pintor que o século XX esqueceu” entre as cidades do Rio de Janeiro e de Belo Horizonte. Interessa-nos destacar suas iniciativas na Corte, sobretudo em seu diálogo com as exposições gerais.

A própria participação de Steckel junto ao certame subverte nossa expectativa inicial. Diferentemente de Bauch

e de Keller, ele não aparece nos eventos da Academia como pintor exibindo as obras que produziu, mas como proprietário, apresentando as obras que adquirira. A única participação de Steckel registrada nos catálogos das exposições gerais é encontrada em sua XXV edição, na Exposição Geral de 1879. No catálogo, podemos ler: “*Collecção de quadros modernos, pertencentes ao Sr. Frederico Antonio Steckel – Rua do Lavradio n. 15*”.¹⁷¹ O colecionador exibiu no total 73 obras de artistas europeus “modernos” sob sua posse. Convém destacar que o adjetivo “moderno” utilizado para descrever as obras não se referia às características formais das pinturas. O “moderno”, também utilizado para adjetivar o quadro de Keller, servia como classificação cronológica, referindo-se ao período em que as obras foram produzidas, em contraposição à arte dos “antigos”.

O que explicaria, afinal, a vultosa participação de Steckel nessa exposição? E mais, como compreender a quantidade de obras registradas como de sua propriedade? É interessante compararmos esse volume com outros números do certame. Naquela edição, 396 obras foram colocadas em exposição, marcando um recorde de obras exibidas. Dentre o número total, que compreendia pinturas, esculturas e projetos arquitetônicos, encontram-se, além das 73 obras de Steckel, 24 da coleção de E. Callado e 12 da coleção de F. Gerard. Os 109 “quadros modernos” e

Europeus de propriedade privada foram exibidos no mesmo certame que os 82 quadros que compunham a “Collecção de quadros nacionaes formando a Escola Brasileira”, amealhados em aproximadamente meio século da história institucional da Academia, fundada em 1816.¹⁷² Percebemos, assim, que não eram poucos os objetos artísticos em posse do artista alemão. Não sabemos sob que circunstâncias esse conjunto foi reunido, mas é certo que não se tratava da primeira vez em que sua coleção era exibida.

Além de obras de arte, Steckel possuía uma loja de materiais artísticos situada à rua do Lavradio. Em uma “nota fiscal” do seu estabelecimento [ver p.89], daquele mesmo ano, podemos ler que seu proprietário atuava como “pintor de casas e navios”, “decorador, tingidor e dourador”. Naquele local funcionava igualmente uma “officina de pintura em todos os gêneros, especialmente taboletas e letras em vidro” e uma “loja de tintas e vernizes e objectos de pintura especialmente tintas finas”.¹⁷³ Sua coleção foi exibida pela primeira vez nessa loja, descrita como “o museu de pinturas da rua do Lavradio”.¹⁷⁴

Segundo o articulista G. S., no periódico *O Cruzeiro*,

O Sr. Steckel enriquece dia por dia a sua galeria com importantes quadros que está recebendo da Europa, e parece resolvido a crear no Rio de Janeiro uma exposição permanente, dando-nos assim a medida

*dos progressos constantes que faz o velho mundo na arte da pintura. [...] Possue quadros de muito merecimento, alguns dos quaes deviam até figurar na collecção nacional. [...] Bom será que o Sr. Steckel não desanime e que o publico queira recompensal-o.*¹⁷⁵

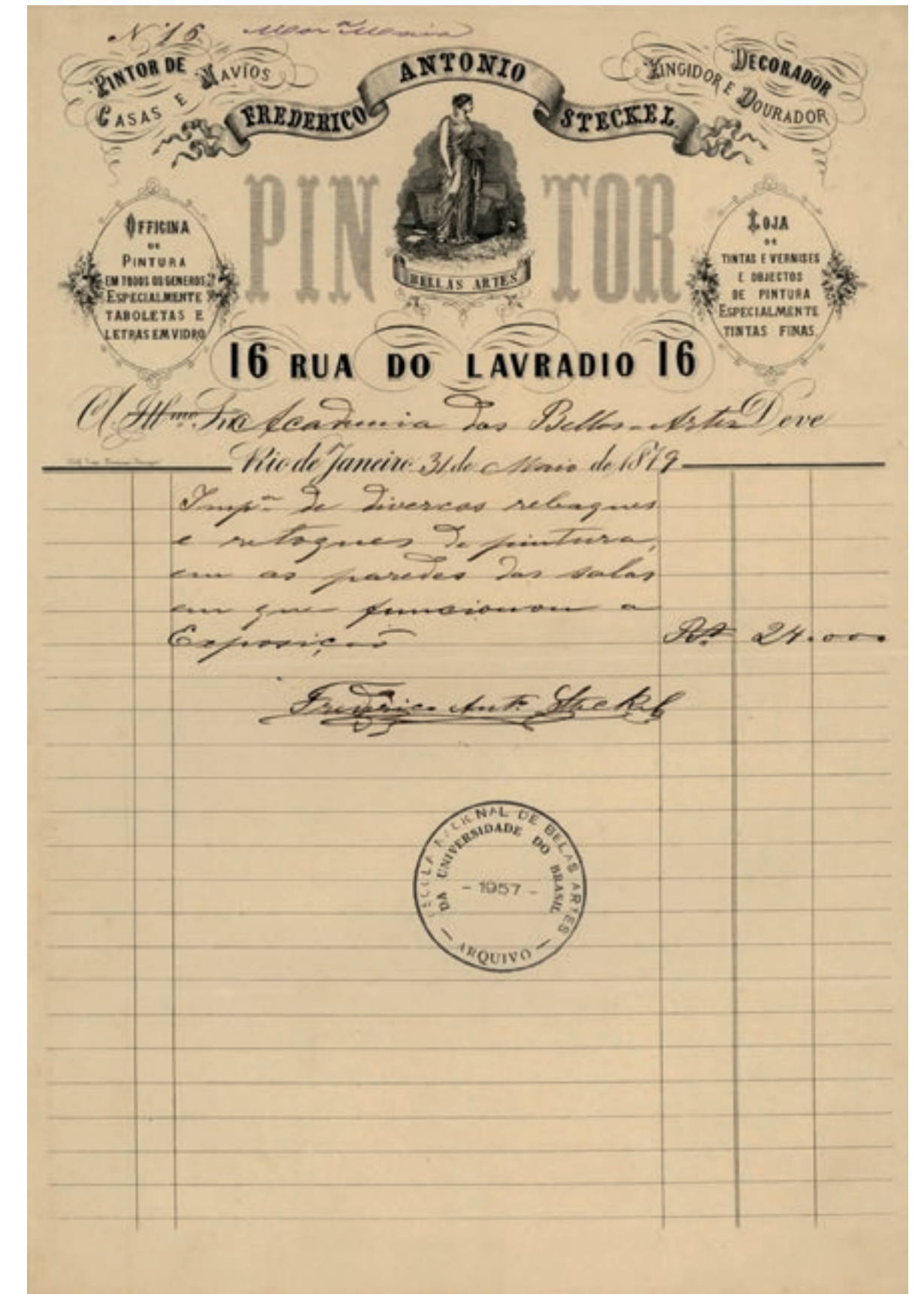
Steckel passou a cobrar ingressos para entrar em sua loja, transformando o estabelecimento em espaço expositivo, conforme se verifica nas notícias recuperadas por Giannetti e por Fernanda Pitta. Na *Gazeta de Notícias*, registra-se que sua galeria

*é, sem contestação, a mais rica e interessante que tem vindo ao Brazil. Os progressos dos artistas modernos e as glorias de Raphael, Murillo e outros estão aqui dignamente representados. A entrada é de 500 rs. com direito a um quadro que o proprietario offerece a todos os Srs. Visitantes.*¹⁷⁶

As obras trazidas da Europa pelo comerciante, já afeito às importações devido à natureza do seu ofício, estabeleciam um parâmetro comparativo com aquelas produzidas pelos artistas locais e exibidas na Academia, como destacou Pitta.¹⁷⁷ Dentre os 26 artistas presentes em sua galeria, nenhum deles parece ter frequentado a Academia ou ter recebido formação artística na Corte. Trata-se de uma coleção formada por artistas estrangeiros. O único pintor com atuação local confir-

mada é o também europeu Henri-Nicolas Vinet, então recentemente falecido. Ainda que as produções trazidas não fossem de grandes nomes europeus, as produções nacionais eram percebidas de modo desfavorável. Ao compararmos algumas obras mencionadas pelas notícias com aquelas listadas no catálogo da Exposição Geral de 1879, percebemos que nem todas as pinturas do “museu Steckel” foram exibidas na Academia. É provável que parte dessas obras tenha sido comercializada neste intervalo, entre a abertura do “museu do Lavradio” e a exposição da instituição, realizada no ano seguinte. Ademais, é sabido que, nesse intervalo, “Steckel organizou e levou a efeito uma sequência de leilões”.¹⁷⁸

Dentre as ausências percebidas, destacamos, quanto às cópias, uma *Madona* de Rafael e uma pintura de gênero histórico atribuída a Delacroix¹⁷⁹ – “*Marnie apresenta-nos Maria Antonieta caminhando para o cadafalso e consegue uma reprodução tão fiel, que Delacroix não teria receio de chamar-lhe o seu proprio*”.¹⁸⁰ Se essas duas obras mencionadas pelos críticos não estão listadas no catálogo, ao menos duas outras cópias realizadas pelo artista Venoni, *A Immaculada Conceição* de Murillo e *A ceia* de Leonardo da Vinci, foram vistas na Academia. Podemos inferir, a partir desses dados, que havia um espaço estabelecido para o mercado de cópias no Rio de Janeiro que não se restringia às pinturas de temática religiosa ou devocional, in-



Nota fiscal de Frederico Antônio Steckel por serviços prestados na Academia Imperial de Belas Artes de 31/05/1879. Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro



Frederico Steckel (atribuído)

Inauguração do novo edifício do Gabinete Português de Leitura, 1888

Óleo sobre tela, 170 x 130 cm

Acervo do Real Gabinete Português de Leitura

Foto: Ricardo Bhering

cluindo pinturas de gênero histórico, e que abarcava distintas escolas artísticas, como a italiana, espanhola e francesa. Este dado confere outros contornos à reclamação de Franz Keller quanto à cópia do quadro de seu irmão, Ferdinand.

As obras exibidas por Steckel, aparentemente voltadas para o mercado privado de objetos artísticos, pertenciam aos considerados “gêneros menores”, como pinturas de paisagem, cenas de gênero, flores e animais. As pinturas de temática religiosa, apesar de fazerem referências às composições da tradição e “antigas”, como Rafael, da Vinci e Murillo, parecem se adequar ao adjetivo “moderno” por serem cópias contemporâneas. É em torno dessa experiência de sua loja, exposição, museu e galeria que Steckel nos surpreende pela sua atuação, indo além do que suporíamos conhecer da atuação de um pintor do século XIX. Esse papel, de pintor, é um dos poucos que não lhe cabe ao considerarmos sua participação na Exposição Geral de 1879. Ali, no catálogo, não somos introduzidos ao artista, autor de obras como *Inauguração do novo edifício do Gabinete Português de Leitura* [ver p.90], mas ao colecionador.

Ao mesmo tempo, o envolvimento de Steckel com a exposição e com a Academia não se limita a essa ocasião. Conforme mencionado anteriormente, na nota fiscal do seu estabelecimento ele é apresentado como “pintor de casas”. É com essa ocupação que Steckel manteve ne-

gócios com a Academia Imperial, ao menos entre os anos de 1878 e 1879, período em que apresentava sua coleção ao público. É datado de 30 de março de 1878 um dos registros de serviços prestados à instituição. Ao negociante era devida a “importância da pintura de todo o edifício da Academia das bellas-artes”, no valor de 1:700\$000.¹⁸¹ Esse tipo de serviço de manutenção do prédio é registrado em alguns ofícios e documentos de natureza institucional, sendo solicitados sobretudo para a abertura da Academia ao público durante as exposições gerais. Assim, Leticia Squeff já havia apontado para a série de despesas e preparativos decorrentes da organização do evento em 1879. Entre “pintores, douradores, carpinteiros, ferreiros, lustradores, servidores que cuidassem da lavagem da casa e da arrumação de ferragens e esculturas”,¹⁸² encontra-se o valor devido a Steckel por novos serviços de pintura, 229\$000, dessa vez como preparativos para a mostra pública.¹⁸³ Menos de duas semanas após o encerramento do evento, outra nota de seus serviços é encontrada, de 31 de maio de 1879, registrando “a importância de diversos reboques e retoques de pintura, em as (sic) paredes das salas em que funcionou a exposição”,¹⁸⁴ 24\$000.

Dos serviços prestados para a Academia a partir dos registros encontrados, em aproximadamente um ano Steckel recebeu 1:953\$000. Podemos comparar esse valor tanto com as duas paisagens

de Vinet exibidas após a morte do artista na Exposição Geral de 1876 e adquiridas pela Academia por 200\$000 naquele mesmo ano,¹⁸⁵ quanto com a paisagem *Vista de um mato virgem que se está reduzindo a carvão* realizada pelo diretor Tau-nay em 1840 e mantida desde então na Academia. Após ser exibida como parte da chamada Escola Brasileira, a pintura foi adquirida por 1:000\$000.¹⁸⁶ Embora a relação entre os valores não seja de simples compreensão e de todo objetiva, ela nos ajuda a relativizar a ideia de que “brochar paredes” seja sinônimo de fracasso no mundo artístico, em particular no caso do Rio de Janeiro.

Georg Grimm (1846-1887)

De acordo com Carlos Roberto Maciel Levy, Georg Grimm nasceu no ano de 1847, em território próximo à cidade de Immenstadt, falecendo em Palermo, Itália, em 1887. O artista bávaro teria chegado ao Rio de Janeiro por volta de 1878, logo estabelecendo contato com Friedrich Steckel e trabalhando com ele até 1882.¹⁸⁷ É nesse ano, da primeira exposição pública organizada pelo Liceu de Artes e Ofícios, no hiato que marca o intervalo entre as exposições gerais de 1879 e 1884 na Academia, que Grimm fez sua estreia aos olhos da Corte, com o surpreendente número de 128 obras de sua autoria,¹⁸⁸ dentre o total de 408 objetos artísticos exibidos na mostra.¹⁸⁹

Atribui-se à positiva repercussão crítica de sua participação o fato de Grimm ter-se tornado, em seguida, professor da cadeira de pintura de paisagem, flores e animais na Academia. O artista permaneceu na instituição entre os anos de 1882 e 1884, tendo seu contrato temporário renovado nesse ínterim. O desligamento de Grimm da instituição de ensino foi responsável pela criação de um notável episódio historiográfico da arte brasileira oitocentista, que simbolizaria a cisão entre uma visão ultrapassada atribuída à Academia e uma postura mais livre, “vanguardista”, do artista alemão. O “mito historiográfico” foi construído a partir de duas premissas. A primeira era de que, diferentemente dos outros professores de paisagem que passaram pela Academia até então, Grimm teria sido o primeiro a incentivar a prática da pintura de paisagem ao ar livre, prática “moderna”, realizada fora dos ateliês da instituição e longe da cópia de gravuras e de outros modelos artísticos. A segunda, de que em função dessa postura, seus discípulos não seriam mais condicionados a pintar a partir de modelos preconcebidos, produzindo a partir do confronto imediato com a natureza local. Escritos do período motivados pela exibição anual dos alunos da Academia, como os presentes na *Revista Illustrada*, evidenciam essas premissas. Naquela ocasião, após a estreia de Grimm no Liceu, dois de seus discípulos exibiram suas produções na

Academia, Domingos Garcia y Vasquez e Hipólito Caron, “duas brilhantes promessas”.¹⁹⁰ Em outra coluna, na mesma edição, são fornecidas mais informações a respeito dos alunos e do mestre:

[...] são duas paisagens que agradam aos mais exigentes e revelam dois futuros artistas que muito honrarão a nossa Academia, assim como honram atualmente o seu distinto mestre o Sr. J. Grimm, autor de umas bellas paisagens que muito admirados na ultima exposição do Lyceo de Artes e Officios.

Mas é que o Sr. Grimm não faz parte da pannelinha, e só se entende com os seus alumnos que elle leva para o Campo e lá lhes diz: – Esta é a verdadeira Academia de Bellas Artes. Olhem para esta esplendida natureza e procurem sentil-a; impressionem-se com ella e transmittam sobre a tela essa mesma impressão.¹⁹¹

É impossível eclipsar o impacto de Grimm no seu tempo, a repercussão crítica de suas ações na imprensa do período e as consequências de sua presença no país para seus discípulos.¹⁹² Consagrados pela historiografia como o grupo Grimm, a ele pertenciam os artistas Thomas Driendl – também alemão –, Domingos Garcia y Vasquez, Hipólito Boaventura Caron, Antonio Parreiras, Giambattista Castagneto, Joaquim José da França Junior e Francisco Joaquim Gomes Ribeiro. Na Exposição Geral de 1884, considerada

junto à edição de 1879 uma das mais importantes do Império, não apenas o mestre foi premiado com a primeira medalha de ouro mas também seus seguidores que participaram do certame: Driendl e Castagneto com a primeira medalha de ouro; Garcia y Vasquez e Caron com a segunda medalha de ouro; França Junior com menção honrosa. Ademais, todos aqueles que receberam medalhas tiveram obras sugeridas para aquisição pela instituição: *Vista do Cavallão* de Grimm (500\$000) [ver p.93], *Scena da Baviera* de Driendl (700\$000), *Porto do Rio de Janeiro* de Castagneto (470\$000), *Pesca* de Garcia y Vasquez (250\$000) [ver p.95] e *Praia da Boa Viagem* de Caron (250\$000) [ver p.94]. Com exceção da pintura de gênero de Driendl, os demais artistas venderam suas paisagens à Academia, hoje conservadas no Museu Nacional de Belas Artes.

Ainda assim, estudos recentes demonstram como, apesar da reconhecida importância de Grimm para a história da arte no Brasil, as premissas de sua “inovação” devem ser matizadas. Ana Tavares Cavalcanti e Carlos Terra evidenciaram como a pintura ao ar livre era atividade prevista e esperada de um pintor de paisagem. Ao tratarem do concurso realizado pela Academia para preencher a cadeira de paisagem em 1881, comprovam como a atividade fez parte do certame institucional e concluem: “[e]sse dado é importante para a historiografia da arte brasileira pois comumente se afirma que na Acade-



mia a pintura de paisagem era feita apenas nas salas de aula, e nunca diante do motivo”.¹⁹³ Quanto à segunda premissa, Ana Carla de Brito demonstra, a partir de sua pesquisa sobre Hipólito Caron, como existem recorrências compositivas entre as obras dos alunos de Grimm. Ainda que instados a pintar ao ar livre por seu mestre, os alunos pareciam seguir o modelo de Grimm quanto ao esquema compositivo presente em suas paisagens. A pintura do artista bávaro se plasmava como mais uma dentre as diversas “camadas do olhar” de seus discípulos.¹⁹⁴ A hipótese de Brito nos ajuda a compreender o que vira Julio Dast, em 1882, ao comentar as paisagens de Caron e de Castagneto, discípulos de Grimm: “o ponto de vista é o mesmo”, “com diferença muito diminuta”, “as arvores [...] são as mesmas, as mesmas cazoarinas e por entre ellas a mesma aragem fresca”.¹⁹⁵

Johann Georg Grimm
Vista do Morro do Cavalão, Niterói, RJ, 1884
Óleo sobre tela, 110 x 84 cm
Coleção Museu Nacional de Belas Artes/Ibram/MTur
Foto: Jaime Acioli



Hipólito Caron
Praia da Boa Viagem, Niterói, RJ, 1884
 Óleo sobre tela, 50,2 x 75 cm
 Coleção Museu Nacional de Belas Artes/
 Ibram/MTur
 Foto: Acervo Museu Nacional de Belas
 Artes/Ibram

Artistas estrangeiros: diferentes papéis em exposição na Academia

A recepção crítica de Grimm, em comparação com os outros três artistas discutidos aqui, revela-se ímpar. Sua passagem caracteriza-se como ponto de inflexão da presença alemã na arte brasileira do Oitocentos. Não é possível narrar a história da arte no Brasil do século XIX deixando-o

nas entrelinhas. Ainda que sua atuação, conforme mitificada pela historiografia, esteja em revisão, é no processo dialético, a partir de estudos, publicações, exposições, em suma, por meio de visões e revisões, que podemos precisar sua atuação. O que se verifica a partir do caso de Grimm é a necessidade de dedicarmos novos estudos – ou algum estudo – às relações entre artistas de territórios germanófonos e o Brasil.



A partir de quatro artistas – Bauch, Keller, Steckel e Grimm – demonstramos quão plurais podiam ser suas atuações no Oitocentos. Para cada um deles selecionamos “papéis” específicos, tendo como ponto de partida seus vínculos com as exposições gerais e com a Academia Imperial de Belas Artes. Evidentemente, esses artistas não podem ser reduzidos aos epítetos aqui utilizados para diferenciá-los em momentos circunscritos de suas atuações – ilustrador, pintor, colecionador e professor – pois essas categorias não

são estanques. Da mesma maneira, esses artistas não deveriam ter sua agência e trajetória condicionadas ao papel de viajantes, categoria que os camufla no território brasileiro e torna homogêneas experiências tão diversas. Para uma melhor compreensão das relações estabelecidas entre os países de língua alemã e o Brasil é necessário que estudemos esses personagens, reconstruindo suas trajetórias e passagens pelo país a partir de outras categorias, sob novos olhares.

Domingo García y Vazquez
A pesca, 1883
 Óleo sobre tela, 53,7 x 87,6 cm
 Coleção Museu Nacional de Belas Artes/
 Ibram/MTur
 Foto: Acervo Museu Nacional
 de Belas Artes/Ibram

PÁGINA 96
 Friedrich Hagedorn
A Entrada da Barra - da Babilônia
 (detalhe), s/d
 Litografia
 Coleção Geyer – Museu Imperial/Ibram/Secult/MTur



A Casa Leuzinger e o olhar germânico sobre a paisagem brasileira

Amanda Tavares
Vitor Gomes
(Agradecimento a Carlos Martins)

A permanência da corte portuguesa no Brasil, entre 1808 e 1821, representou um momento significativo para a cultura brasileira, com políticas até então inéditas de incentivo ao intercâmbio científico, artístico e cultural, além da abertura dos portos (e, posteriormente, das linhas de navegação) e da fundação de instituições como a Biblioteca Real (futura Biblioteca Nacional), o Horto Real (futuro Jardim Botânico) e a Academia Imperial de Belas Artes. Desencadeou também reformas urbanas que modificaram a paisagem tropical bem como o modo de vida e os costumes dos habitantes locais, em um desejo ambicioso de “modernização” e “atualização” em relação ao que acontecia nos grandes centros europeus, tidos como re-

ferência de “civilização” e “progresso”. Esse novo ambiente tornou o Brasil – até então com as fronteiras fechadas para os ávidos viajantes europeus – um destino cobiçado. Ao longo de todo o século XIX foram muitas as expedições e comitivas estrangeiras de cunho científico, artístico ou diplomático, financiadas por governos ou por particulares, que aportaram no Brasil, além de aventureiros solitários.

A chamada Missão Artística Francesa (1816), a Missão Austríaca (1817) e a Expedição Langsdorff (1824) são exemplos notórios de comitivas que desembarcaram logo nas primeiras décadas do século. Trouxeram a bordo, por diferentes circunstâncias e com diferentes propósitos, artistas que realizaram trabalhos significativos

para a disseminação da imagem do Brasil do século XIX e que se tornaram referência sobre o período, como o francês Jean-Baptiste Debret e o alemão Johann Moritz Rugendas (que participou brevemente da Expedição Langsdorff), seguindo depois rota própria. O austríaco Thomas Ender, por sua vez, realizou, em menos de um ano de estadia no Brasil, um trabalho robusto, de cerca de seiscentos registros, entre aquarelas e desenhos. Embora em quantidade extremamente menor, o Brasil também recebeu viajantes mulheres, como aconteceu na década de 1870 com a pintora britânica Marianne North.¹⁹⁶

O desembarque da corte também impulsionou as artes gráficas no país, com a permissão oficial para a instalação da

imprensa. À fundação da Livraria Pública e da Imprensa Régia seguiram-se outras iniciativas, oficiais ou não, que foram, nas décadas seguintes, responsáveis pelo estabelecimento e desenvolvimento do mercado gráfico e editorial no Brasil. A técnica da litografia, por exemplo, inventada em 1796, foi introduzida oficialmente no Brasil na década de 1820 pelo suíço Johann Jacob Steinmann, em contrato de cinco anos com o governo para a criação de uma oficina vinculada ao Arquivo Militar. Quando o contrato acabou, Steinmann já havia se consolidado no ofício, tendo inclusive sua própria litografia. No período em que esteve no país, exerceu também outras atividades como empresário.

No início da segunda metade do século XIX, a litografia já era a técnica mais utilizada para a difusão de imagens. A facilidade de seu manuseio para edições em larga escala e a conveniência de fazer realizar o processo de modo mais rápido e a preços mais baixos que os outros meios então conhecidos colaboraram para que a técnica logo se difundisse. Isso contribuiu de forma significativa para as mudanças que se dariam no setor nos anos seguintes.¹⁹⁷ O século XIX testemunhou grande experimentação nesse campo, o que resultou em soluções técnicas diversificadas, assim como em novos inventos e equipamentos, no esforço de aliar qualidade, quantidade e rentabilidade. Esses novos saberes e tecnologias fomentaram e entusiasmaram o proeminente mercado

gráfico e editorial do Brasil, que foi alimentado também por um interesse crescente pelos relatos e registros de experiência de viajantes¹⁹⁸ e pela paisagem dos trópicos. Em 1833, o país não tinha nem cinco casas litográficas. Duas décadas depois, segundo Orlando da Costa Ferreira, “o Rio de Janeiro possuía nada menos que treze oficinas litográficas, entre as quais, nove de grande importância”.¹⁹⁹ A Casa Leuzinger era uma delas.

O Brasil da Casa Leuzinger no horizonte europeu

A trajetória do suíço Georges Leuzinger – fotógrafo e também tipógrafo, empresário, editor de litografias e fotografias – constitui um capítulo importante da história da circulação de imagens no país e do desenvolvimento tecnológico no meio impresso do Brasil do século XIX. Radicado no Brasil desde 1832, o suíço deu início ao seu negócio em 1840 com a compra da papelaria e oficina de encadernação Ao Livro Encarnado, na rua do Ouvidor, no Centro do Rio de Janeiro, e que pertencera ao seu conterrâneo Jean Charles Bouvier. Com o tempo, Leuzinger foi ampliando os negócios. Na década de 1850, abriu oficinas de estamperia, xilogravura e gravura em talho doce e litografia. Na década seguinte, o ateliê fotográfico.

Como fotógrafo, sobretudo a partir da década de 1860, apenas duas décadas depois da invenção do daguerreóti-

po, realizou um trabalho sistemático de registro do Rio de Janeiro e seu entorno: um projeto pioneiro de “transcrição fotográfica da cidade”,²⁰⁰ que só encontraria paralelos mais tarde em trabalhos como os de Marc Ferrez, Augusto Malta e Juan Gutierrez. A diversidade de atividades das oficinas, a sensibilidade, expertise e apuro técnico de seu dono, bem como a venda de artigos de papelaria, estampas, gravuras, fotografias e equipamentos para fotógrafos, contribuíram para que a Casa Leuzinger, situada em endereço nobre da cidade, se tornasse uma “referência obrigatória da vida cultural brasileira na segunda metade do século XIX”,²⁰¹ conforme as palavras do pesquisador Pedro Vasquez.

Artistas, engenheiros, cientistas, pesquisadores e outros profissionais de diferentes origens, trajetórias e propósitos – amadores e profissionais, em missões oficiais ou independentes – também encontraram em Leuzinger um generoso e arguto interlocutor. O domínio das línguas alemã e francesa facilitava seu contato e proximidade com os viajantes estrangeiros, além de seu interesse pela paisagem brasileira e pela reprodução e circulação de imagens. Como toda boa interlocução, esses encontros muitas vezes foram vias de mão dupla, colaborando para os interesses dos viajantes e do próprio Leuzinger.

Em 1865, por exemplo, ele forneceu fotografias do Rio de Janeiro e seus arre-

dores e da região serrana do estado para Louis Agassiz, naturalista de origem suíça crítico à tese evolucionista de Charles Darwin. Agassiz foi organizador e chefe da Expedição Thayer, que partiu dos Estados Unidos, onde ele vivia e trabalhava, e percorreu, entre 1865 e 1866, do Rio de Janeiro até o Amazonas. *A Journey in Brazil*, livro de viagem fruto da expedição, de autoria de Agassiz e sua esposa Elizabeth, conta com xilogravuras realizadas a partir das fotografias de Leuzinger. Uma tradução parcial do texto, publicada na revista ilustrada francesa *Tour du Monde*, também foi acompanhada de gravuras feitas a partir de suas fotografias. No livro – que teve grande circulação na época, sendo traduzido parcial e integralmente para diversas línguas, como francês, espanhol e alemão – Agassiz agradeceu de público a colaboração de Leuzinger para sua pesquisa, elogiou seu trabalho e divulgou a Casa onde suas fotografias poderiam ser adquiridas.²⁰²

Há também gravuras feitas a partir de fotografias de Leuzinger em *Flora Brasiliensis*, uma das mais robustas enciclopédias ilustradas da flora do Brasil, cujo projeto foi iniciado pelo cientista bávaro Carl Friedrich Philipp von Martius, na década de 1840, a partir do material botânico que este coletou no Brasil entre 1817 e 1820. Agassiz também trabalhou neste projeto, que só foi concluído em 1906. Já em 1875, os geógrafos também alemães Moritz Alphons Stubel e Wilhelm

Reiss adquiriram na Casa Leuzinger mais de duzentas fotografias para suas pesquisas. Atualmente, elas integram a coleção Alphons Stübel, em Leipzig, na Alemanha, tida como a maior coleção alemã de fotografias da América do Sul no século XIX.²⁰³

Ainda que curto e incompleto, esse mapeamento ilustra bem o alcance e a reverberação da interlocução estabelecida entre Leuzinger e viajantes estrangeiros, com a incorporação de trabalhos da Casa como material para consulta e divulgação de suas pesquisas. Entretanto, a projeção e o reconhecimento que seu trabalho conquistou à época vão além desse tipo de encontro, que se tornou possível graças ao já mencionado cenário de desenvolvimento tecnológico do meio impresso (com a consequente ampliação da circulação de imagens) em confluência com interesses diplomáticos, artísticos, científicos e econômicos que fomentavam as travessias transatlânticas, a chamada literatura de viagem e o gosto burguês pela paisagem.

Assim, é importante sublinhar que a Casa Leuzinger e seu fundador não foram referência somente para a vida cultural brasileira. Seu trabalho atravessou o oceano, participando *in loco* da construção e circulação do olhar europeu sobre o Brasil. A venda de equipamentos, mapas, estampas, vistas e panoramas brasileiros editados pela Casa, que tinham como grande público consumidor viajantes estrangeiros, bem como a inserção de

trabalhos seus em publicações e acervos internacionais foram importantes; mas, além disso, Leuzinger investiu em outras frentes que, de igual forma, contribuíram para o reconhecimento da qualidade de seu estabelecimento dentro e fora do Brasil, como a participação em salões, exposições e feiras internacionais, o que rendeu algumas premiações e menções honrosas que passaram a ser mencionadas nos anúncios da Casa.

Ainda nesse sentido, realizou parcerias com artistas e estabelecimentos gráficos estrangeiros reconhecidos, o que colaborou tanto para a inserção de seu nome e atuação fora do país quanto para a ampliação da circulação do trabalho desses artistas através da edição de litografias. Essas parcerias de igual modo contribuíram para diferentes experimentações técnicas, de assunto e abordagem realizadas pela Casa, como o conjunto de dez vistas do Rio de Janeiro em litografias feita a partir de daguerreótipo, na década de 1850; o projeto de fotografias de cunho documental da Amazônia, na década seguinte; e as fotogravuras panorâmicas da capital, na década de 1870. Nestes três projetos, Leuzinger contou, de diferentes formas, com a colaboração de artistas de origem germânica, os quais passaram também a integrar a história da Casa e de sua relevância no âmbito das artes gráficas do Brasil.



Vistas do Rio: a cidade impressa na paisagem pitoresca

Em dezembro de 1853, Leuzinger divulgou no *Jornal do Commercio* um conjunto de dez litografias de vistas do Rio de Janeiro feitas a partir de daguerreótipos. Foram publicados dois anúncios em um intervalo de dois dias. O segundo tinha uma pequena diferença em relação ao primeiro. Enquanto o primeiro apresenta-

va “Vistas do Rio de Janeiro daguerreotipadas”, o segundo mencionava “Vistas do Rio copiadas em parte de daguerreótipos”. Entre um e outro, é possível identificar certo recuo em relação à importância do daguerreótipo na construção da imagem. Os motivos para isso, conjectura-se, provavelmente foram de ordem comercial, como, por exemplo, uma possível rejeição ao protagonismo do daguerreótipo, ainda controverso à época, ou uma medida para

evitar mal-entendidos sobre o que estava de fato à venda: as litografias, e não os daguerreótipos, cujo valor era mais alto.

Nesse projeto, Leuzinger apostou na inovação tecnológica do daguerreótipo em conjunto com a tradição do desenho, o que deu origem a imagens híbridas em certa medida e que apontam para a experimentação e a transição entre técnicas de reprodução de imagens. Sabe-se que, das dez vistas anunciadas e mencionadas a seguir, nove foram executadas.²⁰⁴

1. Do alto da Tijuca. Engenho-Velho. S. Cristovão e a cidade;
2. Do caminho de Petrópolis, toda a planície, baía e as montanhas do Rio;
3. A Prainha (da Saúde);
4. A Ilha das Cobras. S. Bento até Ars. Da Mar;
5. Do mar, Arsenal da Marinha até a Glória;
6. Do morro do Senado, Campo de S. Ana, a cidade por trás até Santa Teresa;
7. Panorama da Babilônia. A entrada da Barra e da Glória até o Corcovado;
8. Panorama da Babilônia. A entrada da Barra e da Glória até o Corcovado;
9. Do Castelo à cidade;
10. Do Catete à entrada da Barra, de um morro

A segunda não foi realizada e foi substituída pela litografia *Rio de Janeiro tomado da Ilha das Cobras*, que forma um panorama com a quarta obra do anúncio, completando, assim, dez vistas. Nesse conjunto, Leuzinger atuou como editor e fotógrafo e estabeleceu parceria com a renomada casa impressora francesa Lemerrier, tendo como gravadores Isidore-Laurent Deroy, Eugène Cicéri e Ph. Benoist. De acordo com o anúncio, as imagens eram vendidas por subscrição, uma prática que tinha o intuito de evitar possíveis prejuízos. O jornal mencionava também que poderiam ser entregues em Lisboa, Paris, Londres e Hamburgo, além do Rio de Janeiro, o que sugere que o conjunto ou as imagens avulsas circularam na Europa desde o seu anúncio.

Para este trabalho, Leuzinger também contou com a colaboração do conhecido desenhista e litógrafo francês Alfred Martinet e do artista de origem germânica Friedrich Hagedorn, de cuja história ainda pouco se sabe, apesar de sua vasta produção, hoje presente em acervos brasileiros e estrangeiros.²⁰⁵ Do conjunto, três litografias foram realizadas a partir de trabalhos seus: “Do alto da Tijuca. Engenho-Velho. S. Cristovão e a cidade” e as duas pranchas do “Panorama da Babilônia”, composto pela sétima e oitava imagens. Diferente das demais, as vistas que contam com a colaboração de Hagedorn exibem o caráter monumental da paisagem carioca sem privilegiar a arqui-

tetura urbana, que, quando aparece, está ao fundo, sem destaque. As duas pinturas que deram origem ao panorama, hoje pertencentes à Coleção Brennand, mostram que houve a inserção de personagens na litografia. São transeuntes, trabalhadores livres e escravizados, em suas atividades cotidianas ou em descanso, que atravessam a paisagem dando a noção da dimensão da natureza tropical em relação à escala humana.

O pouco que se sabe sobre Hagedorn é que ele nasceu em Alt Damm (na Pomerânia, hoje incorporada a Szczecin, Polônia), em 1814. Sobre sua formação, possíveis mestres e as circunstâncias em que o paisagista chegou ao Brasil, no início da década de 1850, nada se sabe para além do fato de o país atrair àquela altura um número considerável de artistas europeus. No Rio de Janeiro, ele estabeleceu seu ateliê e anunciou seu trabalho no *Almanak Laemmert*, de grande circulação à época. Faleceu no Rio de Janeiro no mesmo dia e ano da proclamação da República.

Suas vistas, executadas a óleo, têmpera e guache, apresentam como cenário o Rio de Janeiro e seu entorno, a baixada fluminense, a região serrana do estado. O artista também fez incursões a Minas Gerais, Bahia e Pernambuco, que de igual forma figuram em seu trabalho. O panorama de Pernambuco e o grande panorama do Rio de Janeiro, tomado do Morro da Conceição, assim como o panorama e a vista editados por Leuzinger, são alguns

Friedrich Hagedorn
Rio de Janeiro, a Cidade, o Catete, Botafogo, São Clemente (da Babilônia), c.1852
Litografia, 44 x 69 cm
Coleção Geyer – Museu Imperial/Ibram/Secult/MTur



Franz Keller
Caçada a anta no Rio Ivaí, 1865
Grafite e aguada sépia sobre papel,
15,8 x 29 cm
Coleção Unibanco-IMS / Instituto Moreira Salles

de seus trabalhos mais conhecidos. Grande parte não se encontra datada. O fato de muitos deles terem sido litografados contribuiu substancialmente para a ampla circulação de suas paisagens, e é curioso que, apesar disso, sua vida e obra permaneçam ainda pouco investigadas.

[Do Rio ao Amazonas: novos experimentos fotográficos e o interesse documental](#)

Em 1831, Leuzinger doou à Biblioteca Nacional 114 imagens, depositando no acervo da instituição uma documentação

importante para preservar seu trabalho como fotógrafo e editor. Faz parte deste conjunto um pequeno álbum encadernado com quatro fotogravuras em preto e branco, realizado por volta de 1874. As três primeiras imagens são panorâmicas do Rio de Janeiro, realizadas a partir de fotografias do próprio Leuzinger tomadas da Ilha das Cobras, do Morro do Livramento e, possivelmente, do Morro Azul, no bairro carioca do Flamengo. Nelas, a arquitetura desponta em meio à natureza opulenta e à paisagem rochosa.

Dando sequência às pesquisas e experimentações técnicas realizadas pela

Casa, este conjunto chama a atenção para o interesse de Leuzinger pela ampliação da imagem fotográfica, considerando que a reprodução fotomecânica era um grande desafio neste período.²⁰⁶ Dessa forma, tanto o conjunto de litografias a partir de daguerreótipo quanto o álbum de fotogravuras são apenas alguns exemplos de como Leuzinger explorou as principais técnicas de impressão disponíveis em seu tempo, investindo em pesquisas que contribuíram para a atualização e expansão das atividades de sua Casa.

A última fotogravura é a única que apresenta uma paisagem marinha, a entrada do porto do Rio de Janeiro, com a cidade distante ao fundo, quase indistinguível. No mar, nem tão revolto nem tão calmo, uma pequena embarcação a vela parece prestar ajuda a outra menor no primeiro plano. Outras navegam isoladas ao fundo. Ao contrário das demais, essa imagem não foi realizada a partir da fotografia de Leuzinger. O desenho é do pintor de paisagens italiano radicado no Brasil Nicòlo Facchinetti, a partir de guache de Franz Keller, ou Franz Keller Leuzinger, engenheiro, pintor, desenhista e fotógrafo alemão que se casou, no Brasil, com Sabine Christine, uma das filhas de Leuzinger, incorporando o sobrenome da família.

Nascido em Mannheim, em 1835, Keller chegou à cidade do Rio de Janeiro em 1855 e permaneceu no Brasil até 1873, quando retornou à sua terra natal. Chegou ainda muito jovem, na

companhia de seu pai, o também engenheiro Joseph Keller, contratados pelo governo brasileiro para o planejamento e execução de obras viárias. No período em que esteve no Brasil, sobretudo a partir de meados da década de 1860, realizou uma série de viagens pelo país, tanto ao Sul quanto ao Norte, a pedido do Governo Imperial. Devido à sua formação, sua presença nessas expedições era importante para averiguar a navegabilidade nessas regiões, estabelecer mapas cartográficos e registrar elementos da natureza e da cultura local. Naquela que fez em 1867 para a região Norte, por exemplo, o objetivo era investigar os rios Amazonas e Madeira para verificar a possibilidade da construção de uma ferrovia às suas margens. Assim, ele saiu do Rio de Janeiro rumo ao Pará em novembro do ano citado, acompanhado de seu pai, sua irmã, Pauline Keller, sua esposa, e do fotógrafo Albert Frisch.

Também de origem alemã, Frisch é mais conhecido, justamente, pelo trabalho que realizou nessa expedição. Em 1861, ele deixou a Europa e dirigiu-se para a Argentina, onde veio a aprender fotografia, mudando-se para o Rio de Janeiro entre os anos de 1864 e 1865. Nesse mesmo período, ele passou também a integrar a Casa Leuzinger, mais especificamente o setor de fotografia, testemunhando as mudanças tecnológicas pelas quais o campo passava. Na ocasião da viagem para a região Norte, tanto ele quanto Franz

Keller responsabilizaram-se por fazer registros das aldeias que encontraram, bem como da fauna e da flora ali existentes, contribuindo para o maior reconhecimento daquele território. Frisch valeu-se para isso da fotografia e Keller dos desenhos, sobretudo.

Ainda em 1867, ocorreu a Exposição Universal de Paris, da qual participou Georges Leuzinger. Além de um conjunto de imagens do Rio de Janeiro, que receberam grande destaque da crítica à época, Leuzinger também difundiu ali as fotografias tiradas por Albert Frisch, apresentando pela primeira vez na Europa imagens fotográficas de povos indígenas da Amazônia. No Brasil, foi publicado posteriormente, em 1869, um catálogo pela Casa Leuzinger com esses trabalhos. De maneira geral, estima-se que 98 fotos tenham sido feitas. O principal relato desta experiência encontra-se no livro *Do Amazonas ao Madeira*, publicado em 1874 pelo próprio Franz Keller-Leuzinger. Nesse momento, ele já se encontrava de volta à Europa. O livro foi editado em Londres pela Chapman & Hall e mais tarde foi feita uma edição alemã, ambas com anotações, desenhos e aquarelas da viagem. Os registros da expedição tiveram grande circulação tanto no território nacional quanto no internacional.

Importante lembrar que nesse período o Brasil era objeto de contínua investigação no exterior, e as narrativas e imagens resultantes de experiências *in loco*



Franz Keller
Anta, 1865
Grafite e aquarela sobre papel, 10,3 x 14,2 cm
Coleção Unibanco-IMS / Instituto Moreira Salles

no território eram bastante cobiçadas e amplamente consumidas. À vista disso, a pesquisa sobre a recepção desses trabalhos mostra-se oportuna, entre outras razões, por contribuir para o entendimento do modo como narrativas e interpretações sobre o Brasil oitocentista circularam e se difundiram na Europa daquele período. Pedro Vasquez alerta, por exemplo, que “Menos de vinte anos mais tarde [da Exposição de 1867], na Exposição Universal de 1889, já havia um pavilhão inteiro dedicado à Amazônia”,²⁰⁷ o que nos faz pensar em como e em que medida as fotografias de Frisch colaboraram ou não para esse movimento.

Entre 1865 e 1867, Franz Keller realizou juntamente com seu pai uma longa viagem ao Paraná. Nela, era responsável por escrever relatórios minuciosos, contando sobre os povos que à época ali se encontravam. Os Guaranis, os Kaiowá e os então chamados Coroados foram algumas das etnias encontradas e registradas por ele nesse período, reiterando a contribuição de Keller para outros campos além do das artes, como o da antropologia e da etnografia, por exemplo. Nesses relatos, os costumes e o comportamento em geral foram narrados por ele levando em consideração as especificidades culturais de cada povo, segundo sua pers-

pectiva. Um hábito que particularmente chamava sua atenção era o da caça, sendo uma grande referência para os trabalhos que veio a fazer no âmbito da expedição. Além disso, elementos como a linguagem utilizada e a localização de cada aldeia foram igualmente registrados. Através de seus desenhos, nota-se que a produção de Franz Keller-Leuzinger, dentro desse contexto, tem um caráter ambivalente: ora se reconhece muito mais uma preocupação em estabelecer rascunhos que deem conta dos acontecimentos que ele testemunhava, ora se reconhece um desejo de se deter mais nessas imagens, conferindo a elas cores e mais detalhes.

O traço firme e, ao mesmo tempo, delicado do artista dava conta de complementar os registros de suas viagens pelo país.

Ainda há muito por pesquisar sobre a relação de Keller com a fotografia e o contexto em que seu trabalho foi incluído no álbum de fotogravuras lançado pela renomada Casa Leuzinger. A recente publicação da tradução em português do livro de Keller,²⁰⁸ em 2021, é um convite para que seus relatos de experiências *in loco* e sua produção como artista sejam revisitados Sua atuação como fotógrafo também não dispõe ainda de uma fortuna crítica mais robusta. Segundo Gilberto Ferrez (na edição de sua obra em 1985), ele teria sido diretor da oficina de fotografia do estabelecimento de seu sogro, porém, durante o tempo em que permaneceu no país, Keller estava mais dedicado às viagens e expedições, o que leva a crer que ele pode não ter exercido essa função com exclusividade. Seu nome aparece também de forma tímida em publicações sobre fotógrafos no Brasil do século XIX, diferente do que ocorre com Frisch e suas fotografias da Amazônia realizadas para a Casa Leuzinger.

Conclusão

A atuação de Georges Leuzinger e da chamada Casa Leuzinger contribuiu de forma substancial para a circulação da imagem do Brasil dentro e fora de suas fronteiras, e a qualidade de seu trabalho

foi reconhecida aquém e além-mar. Por meio das interlocuções e parcerias estabelecidas pelo suíço em seus projetos, foi possível indicar, ainda que brevemente, como o olhar estrangeiro participou da construção e disseminação de certa imagem a respeito do Brasil.

Analisar os trabalhos desenvolvidos pela Casa Leuzinger em parceria com nomes como os de Friedrich Hagedorn, Franz Keller e Albert Frisch se mostrou importante, pois os mesmos tiveram, ainda que em proporções diferentes, grande circulação tanto em escala nacional quanto internacional, participando das imagens e narrativas sobre o Brasil. Cabe comentar que esse desejo foi alimentado, inclusive, pelo interesse do governo em divulgar a imagem de um Brasil “moderno”, “civilizado” e “próspero”, e, com isso, alcançar o reconhecimento de nações europeias e estabelecer conexões e parcerias comerciais e políticas no exterior.

Os artistas de origem germânica vistos aqui participaram também de projetos importantes para a Casa em termos técnicos e temáticos – trabalhos voltados tanto para o gosto pelas vistas citadinas e pitorescas quanto para o apetite europeu pelas imagens de cunho documental e científico sobre o país. Dessa forma, também fazem parte do capítulo erigido em torno da trajetória de Leuzinger no meio gráfico e editorial do Brasil, no qual se destacou pela qualidade e diversidade de sua

atuação, num esforço contínuo de pesquisa, experimentação e atualização.

Destaca-se que todo esse movimento ocorreu no âmbito de um período de inovações diversas em torno das ferramentas e tecnologias de reprodução e circulação das imagens, como a difusão da litografia e a criação do daguerreótipo, por exemplo. O estudo desses trabalhos, bem como o futuro aprofundamento da pesquisa sobre esses artistas, pode auxiliar consideravelmente para a compreensão dessa conjuntura. Assim, o desenvolvimento de novas técnicas dialoga diretamente com a circulação e repercussão de uma visão sobre o Brasil, erigida desde sempre em negociação entre o olhar estrangeiro e o horizonte brasileiro.

- 1 Manoel Luiz Salgado Guimarães, “Nação e civilização nos trópicos: O Instituto Histórico Geográfico Brasileiro e o projeto de uma história nacional”, *Estudos Históricos*, 1 (1988), 5-27; e Ana Luiza Fayet Sallas, “Narrativas e imagens dos viajantes alemães no Brasil do século XIX: a construção do imaginário sobre os povos indígenas, a história e a nação”, *História, Ciência, Saúde - Manguinhos*, 17/2 (2010), 415-435.
- 2 Guilherme Auler, “Presença de alguns artistas germânicos no Brasil”, *Arquivos da Escola Nacional de Belas-Artes*, 10 (1964), 9-45; Maria Elizabeth Santos Peixoto, *Pintores alemães no Brasil durante o século XIX* (Rio de Janeiro: Pinakothek, 1989); Pablo Diener & Maria de Fátima Costa, *Rugendas e o Brasil* (São Paulo: Capivara, 2002); e Carlos Wehrs, “Artistas plásticos alemães no Brasil durante os Oitocentos”, *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, 175/465 (2014), 69-90.
- 3 Sigrid Achenbach, *Kunst um Humboldt: Reisetudien aus Mittel- und Südamerika von Rugendas, Bellermann und Hildebrandt im Berliner Kupferstichkabinett* (Munique: Hirmer, 2009); Lucile Magnin, “Les peintures de paysages de Johann Moritz Rugendas: un exemple de transferts artistiques entre Europe et Amérique latine au XIXe siècle”, *Artl@S Bulletin*, 5/1 (2016), 24-37; e Silke Friedrich-Sander, *Johann Moritz Rugendas: Reisebilder zwischen Empirie und Empfindung* (Frankfurt am Main: Fichter, 2017).
- 4 Ainda sobre esse tema, ver Arthur Valle, “A maneira especial que define a minha arte”: Pensionistas da Escola Nacional de Belas Artes e a cena artística de Munique em fins do Oitocentos”, *Revista de História da Arte e Arqueologia*, 13 (2010), 109-144; e Arthur Valle, “Bolsistas da Escola Nacional de Belas Artes em Munique, na década de 1890”, *Artes e Ciências*, 7 (2012), 1-16.
- 5 Ver Carlos Roberto Maciel Levy, *O grupo Grimm: paisagismo brasileiro no século XIX* (Rio de Janeiro: Pinakothek, 1980).
- 6 Ver, entre outros, Leila Perrone-Moysés, “Galofilia e galofobia na cultura brasileira”, *Gragoatá*, 6/11 (2001), 41-59; Giralda Seyferth, “Colonização, imigração e a questão racial no Brasil”, *Revista USP*, 53 (2002), 117-149; René E. Gertz, “Os ‘súditos alemães’ no Brasil e a ‘pátria-mãe’ Alemanha”, *Espaço Plural*, 9/19 (2008), 67-73; Magali Romero Sá, Jaime L. Benchimol, Simone Kropf, Larissa Viana e André Felipe Cândido da Silva, “Medicina, ciência e poder: as relações entre França, Alemanha e Brasil no período de 1919 a 1942”, *História, Ciências, Saúde - Manguinhos*, 16/1 (2009), 247-261.
- 7 Ver, entre outros, Imgart Grützmann, “Intelectuais de fala alemã no Brasil do século XIX: o caso de Karl von Koseritz”, *História Unisinos*, 11/1 (2007), 123-133; Alberto Luiz Schneider, “O Brasil de Silvio Romero: uma leitura da população brasileira no final do século XIX”, *Projeto História*, 42 (2011), 163-183; e Tiago Lemes Pantuzzi, “O *allemanismo* em Recife e a primeira recepção de Nietzsche no Brasil”, *Cadernos Nietzsche*, 40/1 (2019), 160-192.
- 8 Ver Afonso Carlos Marques dos Santos, *A invenção do Brasil: ensaios de história e cultura* (Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2007), 59-69, 87-95.
- 9 Sobre esse tema, ver Pedro Vasquez, *Fotógrafos alemães no Brasil do século XIX* (São Paulo: Metalivros, 2000); e Anita Hermannstädter, “Brasilien – Land der Zukunft: Naturkundliche Expeditionen 1800-1831”, In: *Deutsche am Amazonas, Forscher oder Abenteurer?: Expeditionen in Brasilien 1800 bis 1914* (Berlim: Ethnologisches Museum, 2002).
- 10 Ver Nancy Leys Stepan, *Picturing Tropical Nature* (Londres: Reaktion, 2001); e Claudio Greppi, “‘On the spot’: Traveling artists and the iconographic inventory of the world, 1769-1859”, In: Felix Driver & Luciana Martini (orgs.), *Tropical Visions in an Age of Empire* (Chicago: University of Chicago Press, 2005), 23-42.
- 11 Ver Renate Löschner, “Alexander von Humboldt und das Amerikabild im 19. Jahrhundert”, In: *Johann Moritz Rugendas in Mexiko: ein Maler aus dem Umkreis von Alexander von Humboldt* (Berlim: Ibero-Amerikanisches Institut, 1992), 9-18; Renate Löschner, “Einführung: Brasilien darstellungen im 19. Jahrhundert”, In: *Bilder aus Brasilien im 19. Jahrhundert im Blick von Alexander von Humboldt* (Berlim: Ibero-Amerikanisches Institut, 2001), 9-13; Claudia Valladão de Mattos, “A pintura de paisagem entre arte e ciência: Goethe, Hackert, Humboldt”, *Revista Terceira Margem*, 8/10 (2004), 152-169; e Greppi, “On the spot”, 40-42.
- 12 Ver Pedro Corrêa do Lago & Louis Frank, *O conde de Clarac e a floresta virgem do Brasil* (Paris: Louvre/Chandeigne, 2005); e Valéria Piccoli, “Porto-Alegre, Debret e outros viajantes”, In: Julia Kovensky & Leticia Squeff (orgs.), *Araújo Porto-Alegre: singular e plural* (São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2014), 145-159.
- 13 Para outras perspectivas sobre essa questão, ver Timothy F. Mitchell, *Art and Science in German Landscape Painting, 1770-1840* (Oxford: Clarendon, 1993); Diana Donald & Jane Munro (orgs.), *Endless Forms: Charles Darwin, Natural Science and the Visual Arts* (New Haven: Yale University Press, 2009); e Peter John Brownlee, Valéria Piccoli & Georgiana Uhlyarik (orgs.), *Picturing the Americas: Landscape Painting from Tierra del Fuego to the Arctic* (New Haven: Yale University Press, 2015).
- 14 Ver Joaquim Marçal Ferreira de Andrade, *História da fotorreportagem no Brasil: a fotografia na imprensa do Rio de Janeiro, 1839-1900* (Rio de Janeiro: Campus Elsevier/Fundação Biblioteca Nacional, 2004); e Lúcia Maria Paschoal Guimarães, “Henrique Fleiuss: A função cívica e pedagógica da caricatura nas páginas da *Semana Ilustrada* (1860-1876)”, In: José Murilo de Carvalho & Lúcia Maria Bastos Pereira das Neves (orgs.), *Repensando o Brasil do oitocentos: cidadania, política e liberdade* (Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009), 153-179.
- 15 Claudia Valladão de Mattos, “A pintura de paisagem entre arte e ciência: Goethe, Hackert, Humboldt”, *Terceira Margem*, 10 (2004), 162.
- 16 Idem.
- 17 Idem, 156.
- 18 Ana Maria de Moraes Belluzzo, *O Brasil dos viajantes* (São Paulo: Metalivros/Objetiva, 2000), v.3, 4.
- 19 Alexander von Humboldt, *Tableaux de la Nature* (Nanterre: Editions européennes Erasme, 1990 [1808]), 344-345.
- 20 A esse respeito, ver o conceito de transferência cultural e artística proposto por Michel Espagne: Michel Espagne, “La notion de transfert culturel”, *Revue Sciences/Lettres*, 1 (2013), disponível em <http://journals.openedition.org/rs/219>, acessado em 14 de janeiro de 2022.
- 21 Enzo Carli, *Le Paysage dans l'art* (Paris: Fernand Nathan, 1980), 144-148.
- 22 Moraes Belluzzo, *O Brasil dos viajantes*, v.3, 19.
- 23 Alain Roger, *Court traité du paysage* (Paris: Gallimard, 1997).
- 24 Moraes Belluzzo, *O Brasil dos viajantes*, v.3, 164.
- 25 Pablo Diener & Maria de Fátima Costa, *Rugendas e o Brasil* (São Paulo: Capivara, 2012), 104.
- 26 Renate Löschner, *Alexander von Humboldt, inspirador de una nueva ilustración de América. Artistas y científicos alemanes en Sudamérica y México* (Berlim: Ibero-Amerikanisches Institut, 1988), 10.
- 27 Alexander von Humboldt, *Cosmos. Essai d'une description physique du monde* (Paris: Editions Utz, 2000 [1847-1859]), 405.
- 28 Mathieu Gonod, “Le vivant, l'organisme et la morphologie: repenser la forme au début du XIXe siècle. L'exemple de Goethe”, *Epistémocritique: littérature et savoirs*, 2014, 13; disponível em: <http://www.epistémocritique.org/spip.php?article325>. (halshs-01004961)
- 29 Idem.
- 30 Humboldt, *Cosmos*, 38.
- 31 Humboldt, *Tableaux de la Nature*, 350.
- 32 Idem, 366.
- 33 Humboldt, *Cosmos*, 418.
- 34 Idem.
- 35 Idem, 419.
- 36 Citado em Alain Montandon, “De la peinture romantique allemande”, *Romantisme*, 16 (1977), 82-94; disponível em https://www.persee.fr/doc/roman_0048-8593_1977_num_7_16_5099.
- 37 Alain Mérot, *Du paysage en peinture dans l'Occident moderne* (Paris: Gallimard, 2009), 24. [N. do T.: O termo *Erdlebenbildkunst* seria melhor traduzido em português como *arte pictórica da vida da terra*.]
- 38 Ver história da Academia de Belas Artes de Munique (Akademie der Bildenden Künste) no site: www.adbk.de/en/akademie-en/archive/chronicle.html.
- 39 Ver Jean Robelin, “Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling. 1775-1854”, In: Carole Talon-Hugon (org.), *Les théoriciens de l'art* (Paris: Presses Universitaires de France, 2017), 591-596, disponível online em Cairn.info.
- 40 Idem.
- 41 Diener & Costa, *Rugendas e o Brasil*, 104.
- 42 Mérot, *Du paysage en peinture dans l'Occident moderne*, 340.
- 43 Idem.
- 44 Isabelle Dubois, “La réception française des théories de Sulpiz Boisserée sur les primitifs allemands”, In: Uwe Fleckner & Thomas W. Gaetgens (orgs.), *De Grünewald à Menzel: L'image de l'art allemand en France au XIXe siècle* (Paris, Maison des sciences de l'homme, 2003), 20.
- 45 Castelo próximo a Munique.
- 46 Idem, 19.
- 47 Gertrud Richert, “Johann Moritz Rugendas, Un pintor alemán en Ibero-América”, *Anales de la Universidad de Chile*, 117/118 (1959/60), 319.
- 48 Ernst H. Gombrich, *Histoire de l'art* (Paris: Phaidon, 2006), 269.
- 49 Nomeadamente na pintura *Vista do Rio de Janeiro*, 1817, óleo sobre tela, 104 x 188 cm, Akademie der Bildenden Künste, Viena, Áustria.
- 50 Gombrich, *Histoire de l'art*, 260-261.
- 51 Johann Moritz Rugendas, *Desenho de uma mulher idosa de Santa Luzia*, 1824, lápis sobre papel, 21,8 x 17,3 cm, Arquivos da Academia de Ciências de São Petersburgo, reproduzido em Diener e Costa, *Rugendas e o Brasil*, 84.
- 52 Trecho de correspondência eletrônica endereçada a Lucile Magnin, em 4 de janeiro de 2022.
- 53 Gombrich, *Histoire de l'art*, 179-180.
- 54 Idem, 180.
- 55 Friedrich von Schlegel, *Ansichten und Ideen von der christlichen Kunst* (Viena: Jacob Mayer und Compagnie, 1823), citado em Jean Robelin, “Friedrich von Schlegel. 1772-1829”, In: Talon-Hugon, *Les théoriciens de l'art*, 605-611.
- 56 Idem.
- 57 Robelin, “Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling”, 591-596.
- 58 Moraes Belluzzo, *O Brasil dos viajantes*, v.3, 164.
- 59 Friedrich von Schlegel, *Entretien sur la poésie*, citado em Robelin, “Friedrich von Schlegel. 1772-1829”, 605-611.
- 60 Jean Robelin, “Novalis. 1772-1801”, In: Talon-Hugon, *Les théoriciens de l'art*, 475-479.
- 61 Charles Baudelaire, “Correspondances”, *Les Fleurs du mal* (Paris: Pocket, 2006 [1861]), 28. [N. do T.: adotou-se aqui a consagrada tradução de Ivan Junqueira, a qual, para fins de rima e metrificação, escolheu traduzir a “floresta de símbolos” (tradução literal de “forêt de symboles”) por “bosque de segredos”.]
- 62 Graciela Villanueva, *Borges. Ficciones, El Hacedor* (Paris: Atlante, 2015), 189-190.
- 63 Priya Hemenway, *Le code secret. La formule mystérieuse qui régla les arts, la nature et les sciences* (Colônia: Evergreen, 2008), 135.
- 64 Idem, capa.
- 65 Citado em idem, 123.
- 66 Idem.
- 67 Humboldt, *Cosmos*, 39.
- 68 Citado em Robelin, “Novalis. 1772-1801”, 475-479.
- 69 Ver também Lucile Magnin, “Le Mexique au prisme du romantisme allemand. A propos de quelques peintures de paysage de J. M. Rugendas (1831-1834)”, *Amerika* [online], 20 (2020), disponível em <http://journals.openedition.org/amerika/12011>; acessado em 14 de janeiro de 2022.
- 70 Robelin, “Novalis. 1772-1801”, 475-479.
- 71 Friedrich von Schlegel, *Athenaeum Fragmente*, citado em Robelin, “Friedrich von Schlegel. 1772-1829”, 605-611.
- 72 Friedrich von Schlegel, *Entretien sur la poésie*, citado em Robelin, “Friedrich von Schlegel. 1772-

- 1829”, 605-611.
- 73 Schlegel, *Athenaeum Fragmente*.
- 74 Schlegel, *Entretien sur la poésie*.
- 75 O interesse na pesquisa de que resulta este texto dificilmente teria ganhado força sem as discussões que pude ter com Luciano Migliaccio, durante um pós-doutorado que realizei na FAU-USP. Ficam, portanto, minha estima e sinceros agradecimentos.
- 76 “Sessão em 20 de Agosto de 1851”, *Anais do Senado*, 1851, livro 4, 400-401.
- 77 Durante todo o oitocentos, apenas dois professores de ascendência germânica trabalharam ali: um antigo aluno da Academia e criado no Brasil, Augusto Müller (1837-1860) e o pintor de paisagem Georg Grimm, mesmo se por período relativamente breve (1882-1884).
- 78 Para a importância de Von Martius para a historiografia brasileira do oitocentos, ver Manoel Luiz Salgado Guimarães, *Historiografia e nação no Brasil: 1838-1857* (Rio de Janeiro: Ed.Uerj, 2011).
- 79 Luciano Migliaccio, “Arqueología, etnografía y el contexto artístico en Brasil en el Segundo Reinado: las obras de los escultores Ferdinand Pettrich y Louis Rochet”, *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas*, 12/2 (2017), 389-401.
- 80 Alberto Martín Chillón, *A escultura e seu ofício no Brasil do Segundo Reinado (1840-1889)* (Tese de Doutorado, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2017).
- 81 Guilherme Auler, “O escultor Pettrich”, In: “Presença de alguns artistas germânicos no Brasil”, *Revista Vozes*, 57, (dezembro de 1963), 896-902.
- 82 Margarita Bucceroni-Tellenbach, “*Indianer*” in *klassisch-antiken Stil: die Skulpturen des Indischen Museums von Ferdinand Pettrich aus Dresden*, (Dissertação de Mestrado, Instituto de História da Arte, Universidade de Heidelberg, 2019); Andreas Raub, “Ferdinand Pettrich (1798-1872): spätklassizistische Zeichnungen zur Genesis”, *Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde und Kirchengeschichte*, 113/1-2 (2018), 21-48; Gloria Bell, *The eloquence of things: Indigeneity and the 1925 Pontifical Missionary Exposition* (Vancouver: University of British Columbia Library, 2018); Iris Edenheiser & Astrid Nielsen (orgs.), *Tecumseh, Keokuk, Black Hawk: Indianerbildnisse in Zeiten von Verträgen und Vertreibung* (Dresden: Arnoldsche Art Publishers, 2013).
- 83 O museu, até os anos 1930, foi chamado de Museo Lateranense.
- 84 Carta de Ferdinand Pettrich a Thorvaldsen em 26 de junho 1841. Thorvaldsen Museum, Copenhagen, Dinamarca.
- 85 Otto I era filho de Ludwig I, rei da Baviera, para quem Pettrich também havia trabalhado, em particular na produção dos famosos frisos do templo de Walhalla, o panteão germânico dos heróis da pátria.
- 86 *Diário do Rio de Janeiro*, 05/09/1843, 2.
- 87 José Antonio Soares de Souza, “Um caricaturista brasileiro no Rio da Prata”, *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, 227 (1955), 33.
- 88 *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 12/12/1843, 3.
- 89 [Manuel de] Araújo Porto-Alegre, “Belas Artes. Exposição Pública. 1º artigo”, *Minerva Brasiliense*, 1/4 (15/12/1843), 116-121.
- 90 S.A., “*Pettrich*”, *The Whig Standard*, 24/03/1844, 2. O jornal informava ainda que, em matéria de bustos, o escultor já possuía mais encomendas do que podia realizar.
- 91 Com efeito, o obra que coroa o frontão da Santa Casa é geralmente atribuída a Luigi Giudice.
- 92 Diversas obras encomendadas a Pettrich com o tema da Caridade constam de instituições de que Clemente Pereira foi provedor. Aparecem, ainda hoje, nas coleções do Palácio da Praia Vermelha (antigo Hospício de Pedro II), na Santa Casa, na Casa dos Expostos e no Palácio do Lavradio.
- 93 Além de confidente próximo de Pedro I, a quem aconselhou com frequência, Clemente Pereira participou ativamente do processo para decretar a Independência política do país. Para uma biografia dessa personalidade e sua importância no país durante a primeira metade do século XIX, ver José Vilhena de Carvalho, José Clemente Pereira, *Baluarto da Independência e do progresso do Brasil, vida e obra* (Rio de Janeiro, ed. do autor, 2002).
- 94 A informação é dada em 1877 por Moreira de Azevedo, um dos mais importantes cronistas do Rio de Janeiro do século XIX, em seu célebre: Manuel Duarte Moreira de Azevedo, *O Rio de Janeiro: sua história, monumentos, homens notáveis* (Rio de Janeiro: Garnier, 1877), v.2. A publicação era um desdobramento de um primeiro estudo publicado por Moreira de Azevedo: *Pequeno Panorama da Cidade do Rio de Janeiro* (Rio de Janeiro: Paula Brito, 1861).
- 95 “Notícias diversas”, *Correio Mercantil* (RJ), 06/07/1855, 1.
- 96 M.A. Porto Alegre, “Variedades”, *Minerva Brasiliense*, 2/14 (15/05/1844), 442.
- 97 “Napoleão em Santa Helena”, *Jornal do Commercio* (RJ), 26/11/1844, 4.
- 98 Homens pagavam 320 réis para entrar na exposição; mulheres, não.
- 99 Nos anos 1850 e 1860, a presença de Pettrich no Paço abriu precedente para uma série de artistas estrangeiros residentes no país se instalarem no mesmo espaço. Entre os que ocuparam o antigo ateliê do alemão, ou mesmo outras salas do prédio, estão Alessandro Ciccarelli, François-Auguste Biard e o também escultor Cândido Caetano de Almeida Reis.
- 100 Ver Hermann Burmeister, *Viagem ao Brasil, pelo doutor Hermann Burmeister* (São Paulo: Martins, 1952 [1853]), 65; e Wilhelm Heine, *Voyage autour du Monde. Le Japon, expédition du Commodore Perry, pendant les années 1853, 1854, et 1855, fait d’après les ordres du gouvernement des États-Unis* (Bruxelas: Typographie de V. e J. Van Buggenhoudt, 1860), v.2, 194 e páginas seguintes.
- 101 Sobre o ambiente musical no Rio de Janeiro imperial, e sobre a *Sängerbund*, em particular, ver Cristina Magaldi, *Music in Imperial Rio de Janeiro: European Culture in a Tropical Milieu* (Lanham, Maryland: The Scarecrow Press, 2004), 65-91.
- 102 “Exposição de esculturas na Praça do Commercio”, *O Mercantil* (MG), 17/12/1844, 2-3.
- 103 “Exposição Geral das Belas Artes”, *Jornal do Commercio* (RJ), 13/12/1846, 1-2.
- 104 S.A., “Correspondências”, *Jornal do Commercio* (RJ), 17/12/1846, 2.
- 105 Um trabalho de referência importante da produção pictórica e escrita desse artista e intelectual se encontra em Julia Kovensky & Leticia Squeff (orgs.), *Araújo Porto-Alegre: Singular e plural* (São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2014). A respeito das polêmicas em que Porto-Alegre se envolveu ao longo de sua vida, ver, nesta publicação: Rafael Cardoso, “A vingança de tinta-monos: Por uma reavaliação de Araújo Porto-Alegre como artista”, 182-183.
- 106 M. A. Porto Alegre, “Correspondências”, *O Mercantil* (MG), 12/02/1845, 3. Publicado originalmente no *Correio Mercantil*, Rio de Janeiro.
- 107 Para o artigo que inicia a polêmica em torno do prêmio de viagem conferido a Leon Pallière, neto de Grandjean de Montigny, ver a revista *Guana-Bara*, tomo I, 1850, 68-77. Na ocasião, Porto Alegre acusara Taunay de desonestidade na escolha do vencedor, já que Pallière era francês e havia feito estudos na Europa. Para um resumo recente da questão, ver Rafael Cardoso, *A arte brasileira em 25 quadros (1790-1930)* (Rio de Janeiro: Record, 2008), 38-42.
- 108 Ferdinand Pettrich, “Publicações a pedido”, *Jornal do Commercio* (RJ), 28/12/1846, 2.
- 109 A esse caldo conflituoso deveriam se juntar, ainda, Alessandro Ciccarelli e R-A. Quinsac de Monvoisin, os quais em 1847 também se posicionariam na polêmica em torno do retrato que este último produzira de Pedro II, contraposto a outra obra de autoria de François-René Moreaux, que acabou sendo objeto de compra. Formou-se, durante a segunda metade dos anos 1840, uma verdadeira polarização entre artistas fora da Academia e aqueles dentro dela ou em relação com seu corpo docente. Qualquer aproximação a Porto-Alegre ou a Taunay parecia, portanto, definir qual dos lados iria se tomar nas rusgas. Para uma crítica contemporânea aos eventos, ver Alexandro Ciccarelli, “Publicação a pedido. Belas Artes”, *Jornal do Commercio* (RJ), 25/12/1847, 2. A respeito da polêmica do retrato de Monvoisin, ver Elaine Dias, *Artistas franceses no Rio de Janeiro (1840-1884)* (Guarulhos: EFLCH-Unifesp, 2020).
- 110 “Sessão em 20 de Agosto de 1851”, *Anais do Senado*, 1851, livro 4, 400-401.
- 111 Ambos, Porto Alegre e Jobim, eram originários de Rio Pardo, no Rio Grande do Sul.
- 112 O documento em que Pettrich pede sua nomeação como escultor da Casa Imperial é datado de 1º de junho de 1854, e se encontra no Arquivo Nacional, Rio de Janeiro. Série IE7, pasta 16.
- 113 Paulo Knauss, “A festa da imagem: a afirmação da escultura pública no Brasil do século XIX”, *19&20*, 5/4 (2010). Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/obras/pknauss.htm>.
- 114 Knauss, com efeito, não cita a participação de Pettrich em seu estudo. Chillón o cita rapidamente em sua tese, mas não desenvolve as implicações da participação do escultor na história do monumento a Pedro I.
- 115 C., “Justiça de Mérito”, *Correio Mercantil* (RJ), 01/06/1855, 3.
- 116 “A estátua equestre de Sr. D. Pedro I”, *Diário do Rio de Janeiro*, 04/07/1855, 1.
- 117 “Notícias diversas”, *Correio Mercantil* (RJ), 06/07/1855, 1.
- 118 Academus, “A estátua equestre do fundador do Imperio”, *Correio Mercantil* (RJ), 09/07/1855, 1; e, com o mesmo pedido de prorrogação: “Panorama”, *Diário do Rio de Janeiro*, 29/06/1855, 1.
- 119 Artista, “Belas Artes. O artista e o Sr. W”, *Jornal do Commercio* (RJ), 24/07/1855, 2.
- 120 Idem.
- 121 Heine, *Voyage autour du monde*, 195.
- 122 Tal divórcio se tornaria evidente tempos depois, com a erupção da Questão Religiosa, na década de 1870.
- 123 Já há alguns anos, estudiosos brasileiros, como Luciano Migliaccio e Jorge Coli, têm chamado a atenção para a importância do movimento purista italiano para a produção de vários artistas brasileiros formados na Europa, nos anos 1840 e 1850. Ver, por exemplo, Jorge Coli, *A Batalha de Guararapes de Victor Meirelles e suas relações com a pintura internacional* (Tese de Livre Docência, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, 1997).
- 124 Quase no mesmo momento em que anunciou estar pronto o modelo em gesso, concluído por Pettrich, Porto-Alegre aludiu ao período total de dois anos para a conclusão da estátua: “Daqui a ano e meio, verão os brasileiros a primeira estátua de mármore feita no seu país.” Ver “Carta de Porto Alegre a Silvestre Pinheiro Ferreira, em 15 de maio de 1844”, Arquivo do Museu Imperial, Petrópolis, maço 107, doc. 5188. A mesma informação apareceria em outros momentos, em artigos de jornal. Ver, por exemplo, “Correio Particular”, *Correio da Vitória* (ES), 17/06/1857, 4.
- 125 *Jornal do Commercio* (RJ), 23/02/1845, 1.
- 126 Porto Alegre, “Variedades”, 442.
- 127 Pettrich, “Publicações a pedido”, 2.
- 128 É o caso de Samuel Greene Arnold, *Viaje por America del Sur*. Buenos Aires (Buenos Aires: Emece, 1951), 94, onde afirma ter visitado o estúdio do artista em dezembro de 1847. Informação foi encontrada pela primeira vez por Guilherme Auler.
- 129 “Correio mercantil, 5 de dezembro”, *Correio Mercantil* (RJ), 06/12/1852, 1.
- 130 A obra encontra-se no Smithsonian American Art Museum, em Washington, DC, EUA.
- 131 Alberto Martín Chillón, “Escultura e indianismo(s) no Brasil oitocentista”, *19&20*, 10/1 (2015). Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/uah1/amc.htm>
- 132 *Jornal do Commercio* (RJ), 11/12/1844, 2: “O grande homem está sentado sobre um rochedo; a seu lado estão dois livros em que se lê *Ossian*, que é uma das obras de que mais gostava; tem na mão direita um volume de Corneille, que era o seu poeta de predileção, e a quem teria feito príncipe se tivesse vivido no seu tempo. O imperador interrompeu a sua leitura, e está entregue a profundas meditações; ao pé dele está a águia,
- acorrentada por um pé ao rochedo, e encostando tristemente a cabeça sobre o joelho do monarca prisioneiro.”
- 133 “Notícias Diversas”, *Diário do Rio de Janeiro*, 08/05/1847, 2.
- 134 Ladislau Netto, *Investigações históricas e científicas sobre o Museu Imperial e Nacional do Rio de Janeiro, acompanhadas de uma breve notícia de suas coleções e publicadas por ordem do Ministério da Agricultura* (Rio de Janeiro: Instituto Philomathico, 1870).
- 135 O baixo-relevo de Quaresma foi realizado com a colaboração de Quirino Antônio Vieira e João Duarte de Moraes. A respeito da obra, ver Alberto Martín Chillón, “O Gênio do Brasil e as musas: Um manifesto ideológico numa nação em construção”, *19&20*, 9/1 (2014). Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/obras/obras_amc.htm>.
- 136 Mesmo para um Rodolpho Bernardelli, que na primeira metade da década de 1870 era aluno da ALBA, a produção de seu índio caçador, em *A espreita*, talvez ainda tivesse na obra de Pettrich, também de um caçador, uma referência imediata.
- 137 Essa informação consta do diário do ex-presidente estadunidense, John Quincy Adams, Diário de 5 de maio de 1838, s.p., Massachusetts Historical Society, MA.
- 138 Realizo, atualmente, uma pesquisa pós-doutoral sobre esse tema. Para uma importante referência sobre a coleção, ver Edenheiser & Nielsen, *Tecumseh, Keokuk, Black Hawk*.
- 139 Migliaccio, “Arqueología, etnografía y el contexto artístico en Brasil en el Segundo Reinado”, 389-401.
- 140 Para uma reprodução desta obra, consultar: <https://americanart.si.edu/artwork/the-dying-tecumseh-19670>
- 141 “Livros da mordomia da Casa Imperial”, código 34, decreto 371 de 22 de maio de 1854. Arquivo do Museu Imperial, Petrópolis.
- 142 Arquivos do Museu de Vaticano, Roma. Pasta Ferdinand Pettrich, sem cota. [tradução nossa, do italiano]
- 143 M. A. Porto Alegre, *Correspondência com Paulo Barbosa da Silva / Araújo Porto Alegre* (Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 1991).
- 144 Sobre a trajetória de Paulo Barbosa, ver a obra de referência de Américo J. Lacombe, *O mordomo do Imperador* (Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército Editora, 1994).
- 145 Arquivos do Museu de Vaticano, Roma. Pasta Ferdinand Pettrich, sem cota. [tradução nossa, do italiano]

- 146 Este texto é resultado parcial de uma pesquisa de doutorado em andamento na Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) intitulada “As Exposições Gerais (1840-1884) na articulação do sistema artístico no Rio de Janeiro”, desenvolvida sob orientação da professora doutora Claudia Mattos Avolesse e financiada pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (processo Fapesp 19/10191-4).
- 147 Guilherme Auler, “Os desenhos do Barão de Planitz”, *Jornal do Brasil*, 09/03/1958, 3º caderno, 1-4.
- 148 Guilherme Auler, “O escultor Pettrich”, *Jornal do Brasil*, 04/08/1957, 5º caderno, 1-2.
- 149 Guilherme Auler, “O fotógrafo Klumb”, *Jornal do Brasil*, 10-11/11/1957, 3º caderno, 1-4.
- 150 Alfredo Galvão, seu fundador, professor e ex-diretor da Escola de Belas Artes, assim introduziu os artigos reunidos: “Arquivos da E.N.B.A. pública, neste número, um interessante trabalho do ilustre historiador Guilherme Auler sobre artistas alemães no Brasil (...)”. Guilherme Auler, “Presença de alguns artistas germânicos no Brasil”, *Arquivos da Escola Nacional de Belas-Artes*, 10 (1964), 9-45.
- 151 Ver Elaine Dias, *Artistas franceses no Rio de Janeiro (1840-1884): das Exposições Gerais da Academia Imperial de Belas Artes aos ateliês privados: fontes primárias, bibliográficas e visuais* (Guarulhos: EFLCH/Unifesp, 2020).
- 152 Sonia Gomes Pereira, *Arte, ensino e academia: estudos e ensaios sobre a Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro* (Rio de Janeiro: Mauad/Faperj, 2016), 92.
- 153 Ver Elaine Dias, *Paisagem e Academia: Félix-Émile Taunay e o Brasil (1824-1851)* (Campinas: Ed. Unicamp, 2009).
- 154 Carlos Roberto Maciel Levy, *Exposições Gerais da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes. Período Monárquico* (Rio de Janeiro: Artdata, 2003), 7.
- 155 “Preisverteilung in der Akademie der schönen Künste zu Rio de Janeiro am 15. März. Nach einer Zeichnung von Emil Bauch”, *Illustrirte Zeitung*, 30/06/1860, 472.
- 156 “Relatorio da Directoria da Academia de Bellas Artes. Anexo I”, *Relatorio apresentado á Assembléa Geral Legislativa pelo ministro e secretario de Estado dos Negocios do Imperio* (Rio de Janeiro: Typographia Universal de Laemmert, 1860), 1.
- 157 Leticia Squeff, “As exposições gerais da Academia de Belas Artes: teatro de corte e formação de um mercado de arte no Rio de Janeiro”, *Arte & Ensaios*, 23 (2011), 125-133.
- 158 Sobre Grashof, ver Carlos Wehrs, “Artistas plásticos alemães no Brasil durante os Oitocentos”, *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, 175/465 (2014), 69-90.
- 159 No verso da obra, conservada no Chateau d’Eu, lê-se: “Retrato do célebre Portuguez Don Fernando Magalhaens, descobridor do estreito entre a Terra do Fogo e o Cabo Horn, no anno 1520. / pint: p: Otto Grashof.” Agradeço ao pesquisador Carlos Lima Junior pelo registro da obra. Sobre o trânsito de obras pertencentes à família imperial, ver os resultados de sua pesquisa de pós-doutorado na Unicamp, “A exibição da nostalgia: artefatos artísticos e históricos do Brasil no exílio Imperial”, e ainda Carlos Lima Junior, “A Sagração e a Coroação de D. Pedro I, de Jean-Baptiste Debret. Sobre a trajetória de uma pintura histórica”, *Almanack*, 29 (2021).
- 160 *Le Symbolisme en Europe* (Bruxelas: Musées royaux des beaux-arts de Belgique, 1975), 86.
- 161 Andrea C. T. Wanderley, “Cronologia de Franz Keller-Leuzinger (1835-1890)”, *Brasiliiana Fotográfica* (website), 2018. Disponível em: <https://brasilianafotografica.bn.gov.br/?p=25397>.
- 162 *Catalogo das obras expostas no Palacio da Academia Imperial das Bellas Artes em 6 de março de 1870* (Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1870), 5.
- 163 *Le symbolisme en Europe*, 86.
- 164 Assinam o parecer João Maximiano Mafra, Ernesto Gomes Moreira Maia, Pedro Americo de Figueiredo e Mello e Antonio de Padua e Castro. *Parecer da Exposição Geral de 1870*, 09/06/1870. Arquivo histórico do Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.
- 165 Notação 6152, *Atas das Sessões da Presidência do Diretor 1856/1874*, 18/12/1869. Museu D. João VI, EBA-UFRJ.
- 166 Caixa 154, pacote 7, 14/12/1869. Arquivo Nacional, Rio de Janeiro.
- 167 “Academia Imperial das Bellas-Artes. *Relatorio do Director*”, *Relatorio apresentado á Assembléa Geral na segunda sessão da décima quarta legislatura* (Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1870), 3.
- 168 Netto Machado. Caixa 154, pacote 7 (14/05/1870). Arquivo Nacional, Rio de Janeiro.
- 169 Donato Mello Junior “As Exposições Gerais na Academia Imperial das Belas Artes no 2º Reinado”, *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro/Anais do Congresso de História do Segundo Reinado (Comissão de História Artística)* (Brasília/Rio de Janeiro: IHGB, 1984), v.1, 296.
- 170 Ricardo Giannetti “Frederico Steckel: Artista do Império e da República”, *Ensaios para uma história da arte de Minas Gerais no século XIX* (Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015), 125.
- 171 *CATALOGO das obras expostas na Academia das Bellas Artes em 15 de março de 1879* (Rio de Janeiro: Typ. de Pereira Braga & C., 1879), 25.
- 172 Ver Leticia Squeff. *Uma Galeria para o Império: A Coleção Escola Brasileira e as Origens do Museu Nacional de Belas Artes* (São Paulo: Edusp/Fapesp, 2012).
- 173 Avulso 3023. Museu Dom João VI, EBA-UFRJ.
- 174 G. S., “O museu de pinturas da rua do Lavradio”, *O Cruzeiro*, 02/06/1878, 2. Notícia mencionada por Giannetti.
- 175 Idem.
- 176 “A pintura”, *Gazeta de Notícias*, 10/03/1878, 2.
- 177 Fernanda Mendonça Pitta, *Um povo pacato e bucólico: costume, história e imaginário na pintura de Almeida Júnior* (Tese de Doutorado em Artes Visuais, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2013), 126.
- 178 Ricardo Giannetti, “Frederico Steckel: Pintor-Decorador do Império e da República”, *Anais do IV Colóquio Internacional A Casa Senhorial: Anatomia dos Interiores* (Pelotas: CLAEC, 2017), 159.
- 179 O crítico parece se referir a Eugène Delacroix. Acreditamos, contudo, que a obra à qual se refere poderia ser do pintor Paul Delaroche, *Marie-Antoinette ante o tribunal* (1851), pertencente a The Forbes Collection, New York.
- 180 G. S., “O museu de pinturas da rua do Lavradio”, 2.
- 181 Avulso 3219. Museu Dom João VI, EBA-UFRJ.
- 182 Squeff, *Uma Galeria para o Império*, 88.
- 183 Avulso 3019. Museu Dom João VI, EBA-UFRJ.
- 184 Avulso 3023. Museu Dom João VI, EBA-UFRJ.
- 185 Avulso 1335. Museu Dom João VI, EBA-UFRJ; Avulso 3447. Museu Dom João VI, EBA-UFRJ.
- 186 Squeff, *Uma Galeria para o Império*, 140.
- 187 Carlos Roberto Maciel Levy, *O Grupo Grimm: paisagismo brasileiro no século XIX* (Rio de Janeiro: Pinakothek, 1980), 20.
- 188 Idem, 22.
- 189 *Gazeta de Notícias*, 19/03/1882, 1.
- 190 Julio Dast, “Chronicas Fluminenses”, *Revista Ilustrada*, n.326 (23/12/1882), 2.
- 191 X., “Bellas Artes”, *Revista Ilustrada*, n.326 (23/12/1882), 3, 6.
- 192 Ver Maria Antonia Couto da Silva, “O Grupo Grimm: a renovação da pintura de paisagem e a

- repercussão na imprensa no fim do século XIX”, *Anais do 26º da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas (Anpap)* (Campinas: Pontifícia Universidade Católica de Campinas, 2017), 3407-3419.
- 193 Ana Maria Tavares Cavalcanti & Carlos Terra, “Paisagem na Academia: uma exposição no MNBA e a pesquisa no Museu D. João VI”, *Anais eletrônicos do IX Seminário do Museu D. João VI: pesquisa sobre os acervos do Museu D. João VI e do Museu Nacional de Belas Artes* (Rio de Janeiro: NAU, 2019), 29.
- 194 Ana Carla de Brito, “A pintura de paisagem de Hipólito Caron e o esquema compositivo de Georg Grimm”, *Anais eletrônicos do IX Seminário do Museu D. João VI*, 140-151.
- 195 Julio Dast, “Chronicas Fluminenses”, 2.
- 196 Ver: Ana Maria de Moraes Belluzzo, *O Brasil dos viajantes* (São Paulo: Metalivros, 1994); Ana Maria de Moraes Belluzzo, “A propósito d’O Brasil dos Viajantes”, *Revista USP*, 30 (1996), 8-19; Boris Komissarov (tradução Marcos Pinto Braga), *Expedição Langsdorff: acervo e fontes históricas* (São Paulo: Unesp/Hucitec, 1994); Maria Elizabeth Santos Peixoto, *Pintores alemães no Brasil durante o século XIX* (Rio de Janeiro: Pinakothek, 1989); Julio Bandeira, *A viagem ao Brasil de Marianne North* (Rio de Janeiro: Sextante, 2012); Pablo Diener, *Rugendas 1802-1858* (Augsburg: Wiesner, 1997); Vera Beatriz Siqueira, “Configurando a América Latina: as visões de Rugendas e Marianne North”, *19&20*, 10/2 (2015). Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/uah2/vbs.htm> \h. Acessado em 29 jan 2022.
- 197 Rafael Cardoso, “Projeto gráfico e meio editorial nas revistas ilustradas do Segundo Reinado”, In: Paulo Knauss, Marize Malta, Cláudia de Oliveira & Mônica Pimenta Velloso (orgs.), *Revistas ilustradas: modos de ler e ver no Segundo Reinado* (Rio de Janeiro: Mauad X/Faperj, 2011); e Joaquim Marçal Ferreira de Andrade, *História da fotorepagem no Brasil: a fotografia na imprensa do Rio de Janeiro de 1839-1900* (Rio de Janeiro: Campus Elsevier/Fundação Biblioteca Nacional, 2004).
- 198 Flora Sussekind, em seu livro *O Brasil não é longe daqui*, retoma os relatos de viajantes europeus do século XIX, interessada em investigar a “origem” e a constituição do narrador de ficção na prosa brasileira, fornecendo, com isso, subsídios para a compreensão do caráter ficcional contido nos relatos do período, muitas vezes recebidos como verdades incontestas na Europa. Ver Flora

- Sussekind, *O Brasil não é longe daqui: o narrador, a viagem* (São Paulo: Companhia das Letras, 1990).
- 199 Orlando da Costa Ferreira. *Imagem e letra: introdução à bibliologia brasileira: a imagem gravada* (São Paulo: Melhoramentos/Edusp, 1977), 366.
- 200 Mario Aisem, Maria Lucia Davis de Sanson & Pedro Karp Vasquez, *O Rio de Janeiro do fotógrafo Georges Leuzinger 1860-1870* (Rio de Janeiro: Sextante Artes, 1998), 10.
- 201 Idem, 7.
- 202 Ver Joaquim Marçal Ferreira de Andrade, et al. *Georges Leuzinger* (Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2006). (Cadernos de fotografia brasileira, 3).
- 203 Idem.
- 204 Ver Renata Santos, In: Ferreira de Andrade, *Georges Leuzinger*, 211-212.
- 205 Moraes Belluzzo, *O Brasil dos viajantes*, v.3, 178. José Roberto Teixeira Leite & Leonardo Dantas Silva, *O Oitocentos brasileiro na coleção Ricardo Brennand* (Recife: Caleidoscópio, 2015), 32.
- 206 Joaquim Marçal Ferreira de Andrade, “Processos de reprodução e impressão no Brasil, 1808-1930”. In: Rafael Cardoso (org.) *Impresso no Brasil, 1808-1930: destaques da história gráfica no acervo da Biblioteca Nacional* (Rio de Janeiro: Verso Brasil, 2009), 45-64.
- 207 Aisem, Davis de Sanson & Karp Vasquez, *O Rio de Janeiro do fotógrafo Georges Leuzinger*, 9-10.
- 208 Franz Keller Leuzinger (tradução Adriano Gonçalves Feitosa), *Os rios Amazonas e Madeira: esboços e relatos de um explorador* (São Paulo: Editora Dialética, 2021).

Schmidt / Friedrich Salathé
Panorama de Pernambuco (detalhe), s/d
 Litografia
 Coleção Geyer – Museu Imperial/Ibram/
 Secult/MTur

Pinha de cristal, séc. XIX
 Coleção Geyer – Museu Imperial/Ibram/
 Secult/MTur





Catálogo

Há muito que a paisagem carioca deslumbra os viajantes chegados de outros mares. Como capital do Brasil-colônia, após 1763, o Rio de Janeiro era porto de entrada para a maioria dos estrangeiros que chegava ao país. Porém, durante quase todo o período colonial, a imagem da cidade permaneceu pouco conhecida fora do domínio português. Com a abertura do Brasil para o comércio com outras nações, após 1808, seguida pela Independência, em 1822, imagens do Rio passaram a circular com maior desenvoltura. Graças não somente à pintura de paisagem, mas sobretudo à produção de estampas e gravuras por meio da litografia, os principais marcos da cidade – como o Pão de Açúcar, o Corcovado, a Igreja da Glória e o Morro do Castelo – ficaram conhecidos nos quatro cantos da terra.

A internacionalização trouxe trocas comerciais, missões diplomáticas e expedições científicas. Juntamente com elas vieram numerosos artistas atraídos pela promessa do novo país e sua natureza deslumbrante. Muitos eram oriundos de países de língua alemã. Sua contribuição à formação de uma iconografia do Rio de Janeiro é evidenciada pelas obras expostas nesta sala. O século XIX foi um período de expansão e crescimento da cidade, a qual rompeu os limites do seu Centro antigo para abarcar novos bairros e arrabaldes. O olhar dos artistas acompanhou esse processo, revelando um misto de encantamento ante a beleza natural e fascínio pelos costumes de uma sociedade em pleno processo de formação. A onipresença da escravidão não escapou à atenção dos pintores, como uma sombra na paisagem ensolarada.

Rio de Janeiro à vista



Thomas Ender

Enseada de Botafogo, c. 1817-1818

Óleo sobre tela, 27 x 37 cm

Coleção Flavia e Frank Abubakir (Instituto Flavia Abubakir)



Schmidt
Vista sobre a Lapa e o Passeio Público.
Panorama da cidade feito de Santa Teresa, 1834
Guache sobre papel, 47,7 x 72,4 cm
Coleção Geyer – Museu Imperial/Ibram/Secult/MTur

Schmidt
Aqueduto da Carioca e Morro do Castelo,
vistos do outeiro da Glória, s/d
Guache sobre papel, 47 x 72 cm
Coleção Geyer – Museu Imperial/Ibram/Secult/MTur

Karl Linde
Cosme Velho, c. 1865
Óleo sobre tela, 49,5 x 76 cm
Coleção Geyer – Museu Imperial/Ibram/Secult/MTur



Johann Moritz Rugendas
Vista do Flamengo, s/d
Óleo sobre tela, 32,2 x 40,6 cm
Coleção Geyer – Museu Imperial/Ibram/Secult/MTur



Johann Moritz Rugendas
Ponte de Salema, Catete, s/d
Óleo sobre tela, 32,5 x 40 cm
Coleção Geyer – Museu Imperial/Ibram/Secult/MTur



Friedrich Hagedorn
Passeio Público, da Baía, s/d
Guache sobre papel, 49,2 x 67,6 cm
Coleção Geyer – Museu Imperial/Ibram/Secult/MTur



Eduard Hildebrandt
Igreja da Saúde, c. 1844
Aquarela sobre papel, 18,1 x 25,8 cm
Coleção Geyer – Museu Imperial/Ibram/Secult/MTur



Augusto Müller
Rio de Janeiro visto da Ilha das Cobras, c. 1840
Óleo sobre tela, 89 x 119 cm
Coleção Geyer – Museu Imperial/Ibram/Secult/MTur



Augusto Müller
Catete e Praia do Flamengo vistos da Glória, c. 1840
Óleo sobre tela, 87 x 119 cm
Coleção Geyer – Museu Imperial/Ibram/Secult/MTur



Augusto Müller
Rio de Janeiro visto da Ilha de Villegaignon, c. 1840
Óleo sobre tela, 86 x 117 cm
Coleção Geyer – Museu Imperial/Ibram/Secult/MTur



Augusto Müller
Niterói visto da Ilha de Villegaignon, c. 1840
Óleo sobre tela, 86 x 117 cm
Coleção Geyer – Museu Imperial/Ibram/Secult/MTur

PÁGINA SEGUINTE

Friedrich Hagedorn
Vista dos Dois Irmãos - Santa Teresa, s/d
Guache sobre papel, 51,8 x 70,8 cm
Coleção Geyer – Museu Imperial/Ibram/Secult/MTur





Autor desconhecido
Vista do Engenho Velho, s/d
Óleo sobre tela, 36 x 53 cm
Coleção Geyer – Museu Imperial/Ibram/Secult/MTur



Autor desconhecido (atribuído a Emil Bauch)
Casa inglesa no Engenho Velho, s/d
Óleo sobre tela, 36,2 x 52,2 cm
Coleção Geyer – Museu Imperial/Ibram/Secult/MTur



Johann Moritz Rugendas
Jurujuba, s/d
Aquarela sobre papel, 31 x 46 cm
Coleção Geyer – Museu Imperial/Ibram/Secult/MTur



Karl Robert von Planitz (Barão de Planitz)
Vista de Botafogo, c. 1840
Sépia sobre papel, 37 x 51 cm
Coleção Geyer – Museu Imperial/Ibram/Secult/MTur



Karl Robert von Planitz
(Barão de Planitz)
Vista do Forte do Leme, c. 1840
Sépia sobre papel, 41 x 53,5 cm
Coleção Geyer – Museu Imperial/Ibram/Secult/MTur



Franz Keller
Praia das Flechas, 1869
Aquarela sobre papel, 16 x 24 cm
Coleção Geyer – Museu Imperial/Ibram/Secult/MTur



Friedrich Wernecke
Lagoa Rodrigo de Freitas, 1849
Aquarela sobre papel, 17,5 x 25,5 cm
Coleção Geyer – Museu Imperial/Ibram/Secult/MTur

Georg Heinrich von Löwenstern
(Barão de Löwenstern)
Fonte da Saudade e Lagoa Rodrigo de Freitas
(detalhe), s/d
Sépia sobre papel
Coleção Geyer – Museu Imperial/Ibram/Secult/MTur





Johann Moritz Rugendas
Porto da Estrela, s/d
 Guache sobre papel, 18,9 x 29,2 cm
 Coleção Geyer – Museu Imperial/Ibram/Secult/MTur



Johann Moritz Rugendas
Praia dos Mineiros no Rio de Janeiro, s/d
 Grafite e nanquim sobre papel, 16 x 33 cm
 Coleção Geyer – Museu Imperial/Ibram/Secult/MTur

PÁGINAS 136-137

Georg Heinrich von Löwenstern (Barão de Löwenstern)
Entrada da baía do Rio de Janeiro, vista do meu jardim em Laranjeiras,
 18 de maio, 1828
 Sépia sobre papel, 21,2 x 33,2 cm
 Coleção Geyer – Museu Imperial/Ibram/Secult/MTur

Georg Heinrich von Löwenstern (Barão de Löwenstern)
“Der Maulesel” (O Bardoto) – local em Laranjeiras visto da montanha,
 em 5 de janeiro, s/d
 Sépia sobre papel, 20,5 x 33,5 cm
 Coleção Geyer – Museu Imperial/Ibram/Secult/MTur

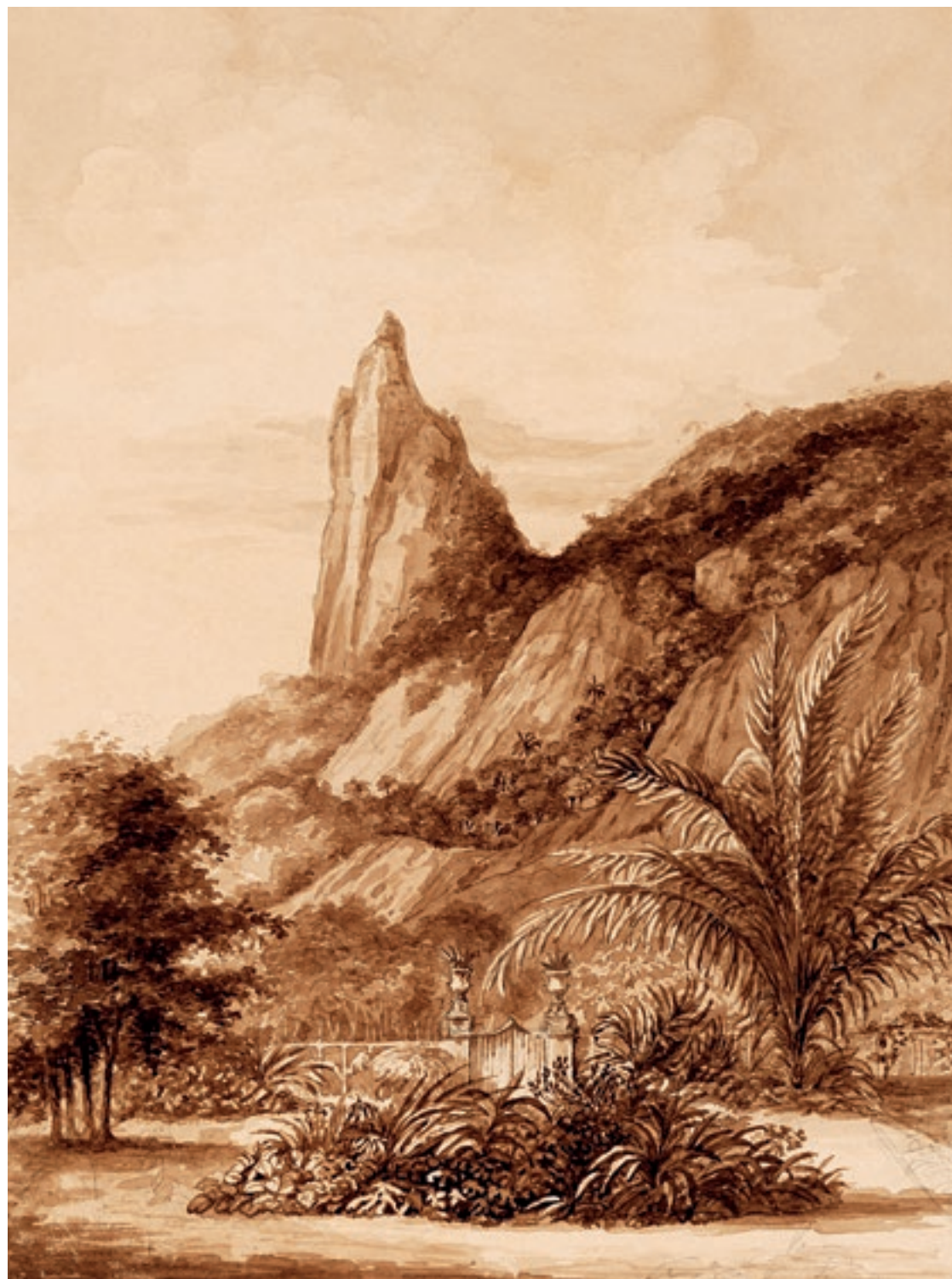




Karl Robert von Planitz (Barão de Planitz)
*Vista dos arrabaldes de São Cristóvão e Engenho Velho
tomada das pirâmides e do aqueduto, c. 1840*
Sépia sobre papel, 38,5 x 52 cm
Coleção Geyer – Museu Imperial/Ibram/Secult/MTur



Franz Keller
Tijuca, 1869
Aquarela sobre papel, 23 x 27 cm
Coleção Geyer – Museu Imperial/Ibram/Secult/MTur



Georg Heinrich von Löwenstern
(Barão de Löwenstern)
Corcovado, s/d
Sépia sobre papel, 18,7 x 13,9 cm
Coleção Geyer – Museu Imperial/
Ibram/Secult/MTur

Georg Heinrich von Löwenstern
(Barão de Löwenstern)
A cascata da Tijuca, s/d
Grafite e sépia sobre papel,
19,7 x 32,8 cm
Coleção Geyer – Museu Imperial/
Ibram/Secult/MTur

Georg Heinrich von Löwenstern
(Barão de Löwenstern)
*Lagoa [Rodrigo de] Freitas, vista da
grande figueira perto da Fonte da
Saudade*, s/d
Sépia sobre papel, 20,6 x 23,6 cm
Coleção Geyer – Museu Imperial/
Ibram/Secult/MTur





Adalbert von Preussen (Príncipe da Prússia)
Litografias do livro *Esboços do diário*, 1842
Coleção Geyer – Museu Imperial/Ibram/Secult/MTur



Friedrich Hagedorn
Lagoa, da Vista Chinesa, c. 1850-1870
Aquarela sobre papel, 40,5 x 66 cm
Coleção Geyer – Museu Imperial/Ibram/Secult/MTur

PÁGINA ANTERIOR
Friedrich Hagedorn
Glória, vista do mar (detalhe), c. 1850-1870
Guache sobre papel
Coleção Geyer – Museu Imperial/Ibram/Secult/MTur

PÁGINAS 146-147
Friedrich Hagedorn
*Igreja da Gloria, Morro do Castelo e
Praia de Santa Luzia* (detalhe), c. 1850-1873
Óleo sobre tela
Coleção Geyer - Museu Imperial/Ibram/Secult/MTur



Ao contrário do que preconizou durante muito tempo a historiografia nacionalista, nenhuma nação é dada por natureza ou determinada pela composição étnica do seu povo. As nações são comunidades imaginadas, e toda nacionalidade é fundada em premissas que incluem uns e excluem outros a partir de critérios discutíveis. Essa verdade se evidencia nas representações do Brasil geradas por artistas e escritores germânicos no século XIX. No confronto com lugares e modos de vida em tudo diferentes dos seus, viajantes oriundos de culturas e países, diversos entre si e que viviam conflitos seculares, passaram a perceber o quanto tinham em comum. Para os imigrantes que vinham para ficar, permanecer no Brasil pressupunha forjar novas identidades, mesmo que fosse apenas para se agarrar à nostalgia do que haviam deixado para trás.

Foi na circulação internacional de livros, estampas, panoramas e álbuns de vistas que se firmou a contraposição entre uma Europa civilizada e o suposto exotismo do resto do mundo. O imaginário que se formou da natureza tropical, selvagem e indomável, passou a se contrapor a uma ideia de domesticidade e civilidade, elevadas a emblemas de pertencimento cultural. A concepção da vida europeia como normativa impactou também o público brasileiro, que consumia esses mesmos produtos culturais. O olhar de fora oferecia uma lente para os brasileiros que quisessem enxergar a imensidão do Brasil. Assim, a parcela mais abastada da população brasileira veio a perceber seu próprio país a partir de pressupostos e preconceitos distantes da experiência vivida.

Imaginar o Brasil





PÁGINA 149
Georg Heinrich von Löwenstern
(Barão de Löwenstern)
Floresta com lavadeira, s/d
Sépia sobre papel, 30 x 22,5 cm
Coleção Geyer – Museu Imperial/Ibram/Secult/MTur

Príncipe Maximilian zu Wied-Neuwied
Ilustração do livro *Viagem ao Brasil*
nos anos de 1815 a 1817, 1820
Gravura em metal, 38,5 x 53 cm
Coleção Geyer – Museu Imperial/Ibram/Secult/MTur



Príncipe Maximilian zu Wied-Neuwied
Ilustrações e detalhe do livro *Viagem ao Brasil*
nos anos de 1815 a 1817, 1820
Gravura em metal, 38,5 x 53 cm
Coleção Geyer – Museu Imperial/Ibram/Secult/MTur



Príncipe Maximilian zu Wied-Neuwied
Ilustrações e detalhe do livro *Viagem ao Brasil
nos anos de 1815 a 1817, 1820*
Gravura em metal, 38,5 x 53 cm
Coleção Geyer – Museu Imperial/Ibram/Secult/MTur





Johann Moritz Rugendas
Cena da Floresta Brasileira, s/d
Litografia (prova litográfica), 25 x 33,1 cm
Coleção Geyer – Museu Imperial/Ibram/Secult/MTur



Hermann Burmeister
Litografia do livro *Retratos da paisagem brasileira e de alguns de seus povos originários*
Berlim: Georg Reimer, 1853
Coleção Geyer – Museu Imperial/Ibram/Secult/MTur

Hermann Burmeister
 Litografias do livro *Retratos da paisagem brasileira e de alguns de seus povos originários*
 Berlin: Georg Reimer, 1853
 Coleção Geyer – Museu Imperial/Ibram/Secult/MTur





Emil Bauch
Largo do Teatro e Palácio do Governo – Pernambuco, s/d
Litografia, 27,9 x 52,5 cm
Coleção Geyer – Museu Imperial/Ibram/Secult/MTur



Emil Bauch
Cais da Ponte D'Uchoa, s/d
Litografia, 28,5 x 52,9 cm
Coleção Geyer – Museu Imperial/Ibram/Secult/MTur



Karl Linde
Panorama do Rio de Janeiro, c. 1850-1873
Guache sobre papel, 11,5 x 64,5 cm
Coleção Geyer – Museu Imperial/Ibram/Secult/MTur

Friedrich Hagedorn
Grande panorama Rio de Janeiro, s/d
Guache sobre papel, 61,7 x 123,5 cm
Coleção Geyer – Museu Imperial/Ibram/Secult/MTur



Friedrich Hagedorn
Rio de Janeiro (Ilha das Cobras), c. 1852
Litografia (aquarelada), 58 x 79 cm
Coleção Geyer – Museu Imperial/Ibram/Secult/MTur



Eduard Kretschmar / Friedrich Salathé
Freguesia do Engenho Velho (Tijuca)
vista do Palácio de São Cristóvão, s/d
Litografia, 19,5 x 99,5 cm
Coleção Geyer – Museu Imperial/Ibram/Secult/MTur



Emil Bauch
Rua do Crespo, s/d
Litografia, 28,5 x 52,9 cm
Coleção Geyer – Museu Imperial/Ibram/Secult/MTur

PÁGINAS 170-175
Georg Heinrich von Löwenstern (Barão de Löwenstern)
*Três quadros constituindo panorama do outeiro da Glória
ao Morro do Castelo* (detalhe), 1828
Sépia sobre papel
Coleção Geyer – Museu Imperial/Ibram/Secult/MTur











Friedrich Hagedorn
Vista da estrada Rio-Petrópolis, s/d
Aquarela sobre papel, 52,5 x 72 cm
Coleção Geyer – Museu Imperial/Ibram/Secult/MTur



Karl Ernst Papf
Vista de Petrópolis, 1888
Óleo sobre tela, 68 x 79,5 cm
Museu Imperial/Ibram/Secult/MTur



Thomas Ender
Mandioca, s/d
Litografia, 42,0 cm x 56,0 cm
Coleção Geyer – Museu Imperial/Ibram/Secult/MTur



Georg Heinrich von Löwenstern (Barão de Löwenstern)
Serra da Estrela/Mandioca, 1857
Sépia sobre papel, 24 x 20 cm
Coleção Geyer – Museu Imperial/Ibram/Secult/MTur



Franz Keller
Petrópolis, 1870
Aquarela sobre papel com colagem, 28,5 x 18 cm
Coleção Geyer – Museu Imperial/Ibram/Secult/MTur



Friedrich Hagedorn
Vista da Fazenda de Correas, s/d
Óleo sobre papel, 76,5 x 95,5 cm
Museu Imperial/Ibram/Secult/MTur



Friedrich Hagedorn
Palácio Imperial de Petrópolis, c. 1855
Têmpera sobre cartão, 70 x 157,5 cm
Museu Imperial/Ibram/Secult/MTur

Durante a maior parte do século XIX, o Brasil viveu sob o regime monárquico – primeiramente como parte integrante do Império português e, após a Independência, como monarquia parlamentar, até 1889. A centralidade da figura do imperador, como chefe de Estado e da Casa Imperial, como manifestação das relações de poder em torno da corte, gerou um complexo sistema de cerimônias e etiquetas que orientava as interações sociais em todos os níveis. A concessão de títulos nobiliárquicos e honrarias servia para referendar o status social e econômico, enlaçando os agraciados em uma hierarquia que procedia da família imperial até os súditos comuns, passando por duques e duquesas, marqueses e marquesas, condes e condessas, viscondes e viscondessas, barões e baronesas, e ainda os comendadores e dignitários das diversas ordens imperiais.

No contexto da vida da corte, os retratos pintados exerceram a função de dar visibilidade à posição social do retratado. Antes do desenvolvimento da litografia e da fotografia, os retratos costumavam ser propriedade exclusiva de pessoas com alto poder aquisitivo. Era caro mandar executar uma pintura de cavalete, e quanto mais eminente o pintor, maior o custo da obra. Poucos, então, eram os que podiam se fazer retratar em mármore, como nos bustos realizados por Ferdinand Pettrich. Atraídos pelo lucrativo mercado local, diversos artistas estrangeiros especializados em retratos vieram para o Brasil. O celebrado Ferdinand Krumholz passou quase cinco anos aqui, pintando retratos da família imperial e de diversas personalidades da aristocracia. Ernst Papf, estabelecido após 1880 em Petrópolis, notabilizou-se por suas fopinturas, assim como o fizeram a dupla Augusto Stahl e Germano Wanschaffe. A intrincada teia de relações que enredava retratistas e retratados revela muito sobre as minúcias da sociedade brasileira do período imperial.

Retratos da vida da corte



Karl Ernst Papf
Frederico Teodoro Stroelle, 1892
Óleo sobre tela, 97,5 x 81,5 cm
Museu Imperial/Ibram/Secult/MTur



Karl Ernst Papf
Baronesa de Pedro Afonso,
Retrato de Margarida de Matos Franco, 1887
Óleo sobre tela, 70 x 61 cm
Museu Imperial/Ibram/Secult/MTur

Karl Ernst Papf
Barão de Pedro Afonso,
Retrato de Pedro Afonso Franco, 1887
Óleo sobre tela, 69 x 59 cm
Museu Imperial/Ibram/Secult/MTur



Ferdinand Krumholz (atribuído)
Dom Pedro II, s/d
Óleo sobre tela, 90 x 70 cm
Museu Imperial/Ibram/Secult/MTur



Ferdinand Krumholz (atribuído)
D. Teresa Cristina, s/d
Óleo sobre tela, 94 x 74,5 cm
Museu Imperial/Ibram/Secult/MTur



Autor desconhecido (segundo pintura de Friedrich Dürck)
D. Maria Amélia, c. 1849
Óleo sobre tela, 96 x 81 cm
Museu Imperial/Ibram/Secult/MTur



Autor desconhecido (segundo pintura de Friedrich Dürck)
Dona Amélia, s/d
Óleo sobre tela, 73 x 60 cm
Museu Imperial/Ibram/Secult/MTur

Augusto Müller
Baronesa de Vassouras, d. Ana Alexandrina Teixeira Leite, 1861
Óleo sobre tela, 159,5 x 127 cm
Museu Imperial/Ibram/Secult/MTur





Karl Ernst Papf
Retrato do Barão de Quartin,
Antônio Tomás Quartin, s/d
Óleo sobre tela, 136 x 109 cm
Museu Imperial/Ibram/Secult/MTur

Karl Ernst Papf
Retrato do Baronesa de Quartin,
Maria Antônia Soares, s/d
Óleo sobre tela, 136 x 109 cm
Museu Imperial/Ibram/Secult/MTur



PÁGINAS 190 E 191
Augusto Stahl e Germano Wahnschaffe
(fotógrafos) / Ulrich Steffen (pintor)
Dona Isabel de Bragança - Condessa
D'Eu, 1866
Fotopintura, 69 x 61,5 cm
Museu Imperial/Ibram/Secult/MTur

Augusto Stahl e Germano Wahnschaffe
(fotógrafos) / Ulrich Steffen (pintor)
Gaston de Orleans - Conde D'Eu, 1866
Fotopintura, 69 x 61,5 cm
Museu Imperial/Ibram/Secult/MTur





Autor desconhecido
Espelho de cristal e porcelana de Saxe
(detalhe), s/d. (Presente do imperador
da Áustria, Francisco José, a D. Pedro II)
Cristal e porcelana
Museu Imperial/Ibram/Secult/MTur



Autor desconhecido
Vaso porcelana de Saxe, s/d
Porcelana, 64 x 45 cm
Museu Imperial/Ibram/Secult/MTur

Com sua sensibilidade para o que nem todos queriam enxergar, os artistas do século XIX registraram o cotidiano de uma sociedade ainda imersa nas perversas relações em torno da escravidão. Nem somente de comendadores e dignitários era formada a população do Brasil imperial. O lado menos vistoso da moeda era a massa de gente escravizada, onipresente nas paisagens, nas ruas, nos ambientes retratados nos quadros que compõem esta sala. Movidos pela estranheza que a vida brasileira despertava aos seus olhos, artistas e viajantes estrangeiros exerceram papel determinante ao chamar a atenção para a condição das pessoas submetidas a esse infeliz destino. Foram eles os primeiros a mostrar ao mundo aquilo que a boa sociedade da época preferia fingir não ver.

Duas grandes perspectivas condicionaram o olhar germânico sobre as populações afrodescendente e indígena no Brasil. A primeira foi o abolicionismo que, embora menos discutido nos países de língua alemã do que na Grã-Bretanha ou na França, dominou sensibilidades europeias desde as primeiras décadas do século XIX. A segunda foi a curiosidade etnográfica, que engendraria esforços de classificação racial, embasados por um racismo pseudocientífico. As obras de Thomas Ender, Johann Moritz Rugendas e do Barão de Löwenstern, entre outros artistas, se equilibram no conflito entre essas perspectivas, temperado pelo gosto romântico do pitoresco. A tensão entre tais forças faz delas um rico manancial para compreender a formação da gente brasileira, assim como o modo como o país era percebido no restante do mundo.

Olhar a gente brasileira



Johann Moritz Rugendas

Pretos em repouso, s/d

Sépia sobre papel, 23,7 x 38,4 cm

Coleção Geyer – Museu Imperial/Ibram/Secult/MTur

Johann Moritz Rugendas
Castigos domésticos, s/d
Aquarela sobre papel, 23,5 x 31,2 cm
Coleção Geyer – Museu Imperial/Ibram/Secult/MTur



Johann Moritz Rugendas
Habitação de negros, s/d
Aquarela sobre papel, 19,8 x 27,8 cm
Coleção Geyer – Museu Imperial/Ibram/Secult/MTur



Johann Moritz Rugendas
Jogo de capoeira, s/d
Aquarela sobre papel, 28 x 38,5 cm
Coleção Geyer – Museu Imperial/Ibram/Secult/MTur

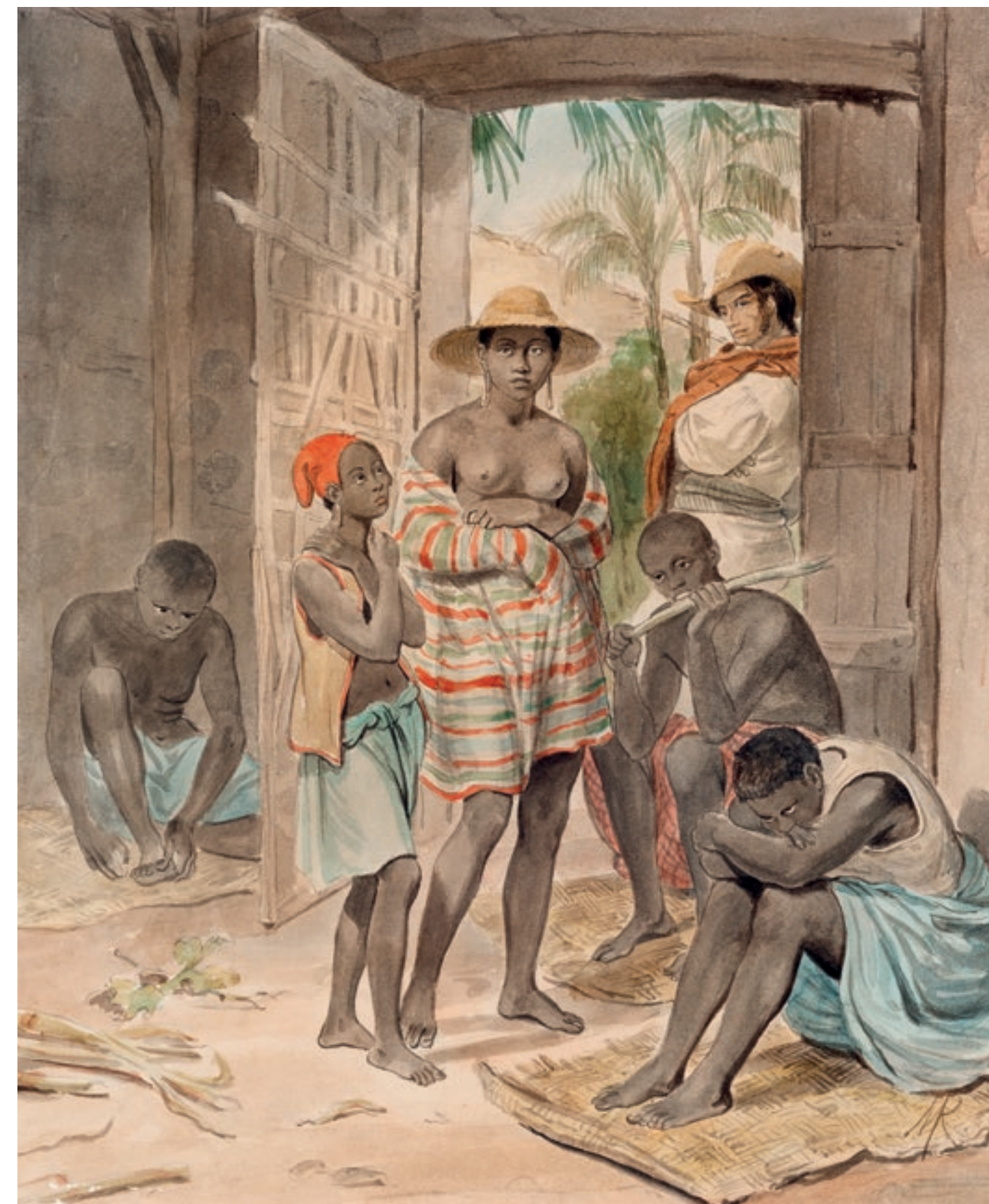


Johann Moritz Rugendas
Transporte de uma leva de negros, s/d
 Aquarela sobre papel, 20 x 29,5 cm
 Coleção Geyer – Museu Imperial/Ibram/
 Secult/MTur



Johann Moritz Rugendas
Mercado de escravos, s/d
 Aquarela sobre papel, 21 x 29,5 cm
 Coleção Geyer – Museu Imperial/Ibram/
 Secult/MTur

Johann Moritz Rugendas
Negros novos, s/d
 Aquarela sobre papel, 29,7 x 25,1 cm
 Coleção Geyer – Museu Imperial/Ibram/
 Secult/MTur





Johann Moritz Rugendas
Rio Paraibuna, s/d
Aquarela sobre papel, 24,2 x 31 cm
Coleção Geyer – Museu Imperial/Ibram/Secult/MTu



Johann Moritz Rugendas
Dança dos Puris, s/d
Aquarela sobre papel, 22,3 x 28,7 cm
Coleção Geyer – Museu Imperial/Ibram/Secult/MTu



Johann Moritz Rugendas
Índios em suas cabanas, s/d
Aquarela sobre papel, 22,2 x 28,2 cm
Coleção Geyer – Museu Imperial/Ibram/Secult/MTu



Johann Moritz Rugendas
Lavadeiras, s/d
Aquarela sobre papel, 32,5 x 24,5 cm
Coleção Geyer – Museu Imperial/Ibram/Secult/MTur



Johann Moritz Rugendas
Paisagem com Lavadeira, c. 1822-1824
Aquarela sobre papel, 35,7 x 25 cm
Coleção Geyer – Museu Imperial/Ibram/Secult/MTur



Johann Moritz Rugendas
Lundu, s/d
Aquarela sobre papel, 28 x 38,5 cm
Coleção Geyer – Museu Imperial/Ibram/Secult/MTur



Johann Moritz Rugendas
Ponte de cipó, s/d
Aquarela sobre papel, 22,9 x 30,4 cm
Coleção Geyer – Museu Imperial/Ibram/Secult/MTur



Johann Moritz Rugendas
Cascata da Tijuca, s/d
 Aquarela sobre papel, 32,5 x 25 cm
 Coleção Geyer – Museu Imperial/
 Ibram/Secult/MTura

Johann Moritz Rugendas
 Ilustração do livro
Viagem pitoresca no Brasil
 Paris: Engelmann & Cie., 1835
 Museu Imperial/Ibram/Secult/MTur



Johann Moritz Rugendas
Desembarque, s/d
Grafite sobre papel, 15,5 x 21 cm
Coleção Geyer – Museu Imperial/Ibram/
Secult/MTur



Johann Moritz Rugendas
Lavadeiras do Rio de Janeiro, s/d
Grafite e nanquim sobre papel,
16,4 x 23,7 cm
Coleção Geyer – Museu Imperial/
Ibram/Secult/MTur



Johann Moritz Rugendas
Bahia, s/d
Litografia, 33,8 x 43,7 cm
Coleção Geyer – Museu Imperial/Ibram/Secult/MTur

Johann Moritz Rugendas
Capitão do mato, s/d
Grafite e nanquim sobre papel, 14 x 9,7 cm
Coleção Geyer – Museu Imperial/Ibram/Secult/MTur



Johann Moritz Rugendas
Ilustração do livro *O mais notável da viagem pitoresca no Brasil*, 1836
Schaffhausen: J. Brodtmanns lithographischen Kunstanstalt
Museu Imperial/Ibram/Secult/MTur



P. Lutz
Miranha
Ilustração do livro *Atlas da viagem no Brasil*,
de J.B. von Spix e C.F.P. von Martius, 1831
Munique: M. Lindauer
Museu Imperial/Ibram/Secult/MTur



Autor desconhecido
Pedinte da irmandade, s/d
Aquarela sobre papel, 17,6 x 13,5 cm
Coleção Geyer – Museu Imperial/Ibram/Secult/MTur

Autor desconhecido
Doceira, s/d
Aquarela sobre papel, 9 x 14,5 cm
Coleção Geyer – Museu Imperial/Ibram/Secult/MTur



Georg Heinrich von Löwenstern
(Barão de Löwenstern)

Negras descansando (detalhe), s/d
Aquarela sobre papel
Coleção Geyer – Museu Imperial/Ibram/Secult/MTur

Negro levando cesto com roupas, s/d
Aquarela sobre papel, 16,7 x 10,5 cm
Coleção Geyer – Museu Imperial/Ibram/Secult/MTur

Escravo com trouxa de roupa, s/d
Aquarela sobre papel, 16,7 x 10,5 cm
Coleção Geyer – Museu Imperial/Ibram/Secult/MTur

Georg Heinrich von Löwenstern
(Barão de Löwenstern)

Lavadeira com elefantíase, desenhada do natural em Laranjeiras. Executada no Jean Bart, s/d
Aquarela sobre papel, 33,3 cm x 21 cm
Coleção Geyer – Museu Imperial/Ibram/Secult/MTur

Negro novo para vender, desenhado em Hellebeck e pintado a bordo do Jean Bart. 28 de fevereiro de 1829, 1829
Aquarela sobre papel, 33,3 x 21,3 cm
Coleção Geyer – Museu Imperial/Ibram/Secult/MTur

Negro novo do mercado de escravos, desenhado do natural em Laranjeiras. Executado a bordo do Jean Bart. 29 de fevereiro de 1829, 1829
Aquarela sobre papel, 32,8 x 21 cm
Coleção Geyer – Museu Imperial/Ibram/Secult/MTur

Dois escravos, s/d
Aquarela sobre papel, 16,7 x 10,5
Coleção Geyer – Museu Imperial/Ibram/Secult/MTur

Jean Bart. Duas figuras masculinas vestidas com apuro, 1829
Aquarela sobre papel, 33,3 x 22,8 cm
Coleção Geyer – Museu Imperial/Ibram/Secult/MTur

Duas figuras de costas, s/d
Aquarela sobre papel, 16,7 x 10,5
Coleção Geyer – Museu Imperial/Ibram/Secult/MTur





Georg Heinrich von Löwenstern
(Barão de Löwenstern)

Um Paulista, s/d
Sépia sobre papel, 16,7 x 20,8 cm
Coleção Geyer – Museu Imperial/Ibram/Secult/MTur

Uma tropa, 1828
Sépia sobre papel, 20,5 x 26,6 cm
Coleção Geyer – Museu Imperial/Ibram/Secult/MTur

Viajante a Cavallo, s/d
Sépia sobre papel, 11,6 x 10,5 cm
Coleção Geyer – Museu Imperial/Ibram/Secult/MTur

Homem a cavalo conduzindo outro cavalo, 1826
Sépia sobre papel, 10,6 x 9,7 cm
Coleção Geyer – Museu Imperial/Ibram/Secult/MTur

Georg Heinrich von Löwenstern
(Barão de Löwenstern)

Um elegante de Botafogo, s/d
Aquarela sobre papel, 16,5 x 21,4 cm
Coleção Geyer – Museu Imperial/Ibram/Secult/MTur

Uma tropa a caminho de Minas, 1828
Sépia sobre papel, 21 x 26,5 cm
Coleção Geyer – Museu Imperial/Ibram/Secult/MTur

Maria Cecília e Paulo Geyer passaram décadas a amearhar os mais de quatro mil objetos que compõem a Coleção Geyer. Em 1999, o casal efetuou a doação de sua coleção e da imponente casa que a abriga – no bairro do Cosme Velho, no Rio de Janeiro – ao Museu Imperial. Esse gesto exemplar de desprendimento e espírito público merece ser lembrado e celebrado. Esta sala se dedica a evocar o espírito do casal de benfeitores, assim como a recordar um pouco o ambiente da casa em que viveram durante tantos anos, recebendo amigos e tecendo redes de empatia e conhecimento.

A mais nobre função do colecionador é a de juntar fragmentos dispersos pelo tempo e dar sentido a eles, formando um conjunto que opera como uma obra maior. Compete a nós e à posteridade deciframos os enigmas propostos pela intuição do casal Geyer ao constituírem sua esplêndida coleção. Ao observarmos com consciência do olhar dos colecionadores, não apenas prestamos uma justa homenagem, como também aprendemos a enxergar os objetos aqui expostos com a paixão e a inteligência de quem os recuperou do esquecimento. Essa educação do nosso olhar pelos olhares que nos antecederam é essencial para construirmos uma cultura em comum.

O olhar do colecionador

Paulo Fontainha Geyer em seu ambiente favorito, o “Pavilhão” da residência do Cosme Velho.

PÁGINA SEGUINTE

Casa Geyer

Agência O Globo

Foto: Bárbara Lopes







Conjunto de pinhas de cristal, século XIX.
Coleção Geyer – Museu Imperial/Ibram/Secult/MTur



Serviço de jantar da Marquesa de Itamaraty.
Porcelana, Companhia das Índias,
segunda metade do século XIX.
Coleção Geyer – Museu Imperial/Ibram/Secult/MTur





Bandeja de tinteiro, espevitadeira e luminária
Prataria do século XIX
Coleção Geyer – Museu Imperial/Ibram/Secult/MTur





Cadeira estilo D. José I.
Cópia executada no século XX
Coleção Geyer – Museu Imperial/Ibram/
Secult/MTur



Farinheira, cavalo e castiçal
Prataria do século XIX
Coleção Geyer – Museu Imperial/
Ibram/Secult/MTur



Doação histórica

Rio ganha uma das maiores coleções brasilianistas do século XIX



Maria Cecília e Paulo Geyer, dono do acervo, ao lado que chega a 2.500 peças e que vai para o Rio, do Museu Imperial de Petrópolis.

O Rio de Janeiro é novamente uma vez um destino à altura de sua história. Desta vez não há mais de uma década, a cidade ganhou um dos maiores acervos de livros e documentos do Brasil para o Museu Imperial de Petrópolis, da família do casal Paulo e Maria Cecília Geyer. São mais de 2.500 peças, entre livros, gravuras, cartões e documentos, além de um volume não contabilizado de manuscritos, cartas, cópias de documentos e protocolos. O livro do acervo brasileiro é o século XIX, principalmente política e economia de paisagem e cultura do Rio de Janeiro, especialmente em relação ao período do Império. — É uma das maiores coleções brasilianistas em nível particular — diz a responsável por catalogar a biblioteca, Maria Cecília Geyer, que já se dedica desde a criação do acervo — a doação é uma atividade patrimonial. — É a nova história que está começando a

contar não se trata para Petrópolis. Ela aconteceu no Rio de Janeiro, no caso da família, localizada nos fundos da casa, foi de Rio. É a primeira vez em a disponibilidade de acervo, aberta ao público. Uma coleção de livros do Museu Imperial no Rio de Janeiro. Anos atrás, o Museu Imperial de Nova York tem a Casa e o Museu do Congresso em sua sede em São Paulo.

Uma doação e Tanny entre outros os países do acervo
A doação deve ser enviada em livro ou em coleção e a casa não está aberta ao público ainda. O Museu Imperial não possui condições de receber mais de 20 anos e tem que a coleção seja desenvolvida por um indivíduo. A casa é grande de tamanho de um prédio que quer comprar peças do acervo.

— Quando o Conselho (o governo) que hoje é o maior colecionador do Brasil (do Rio) veio aqui no Brasil, em 1960, ele trouxe um grande acervo de livros e documentos que hoje estão no Rio, e pelo fato de a casa ter sido construída, durante algum tempo, em um espaço de 1960.



Ex libris de Paulo Fontainha Geyer

PÁGINA AO LADO

Casa Geyer

Foto: Rômulo Fialdini







English Version

Adalbert von Preussen (Príncipe da Prússia)
Litografia (detalhe) do livro
Esboços do diário, 1842

PÁGINAS 232-233

Emil Bauch
Panorama do Rio de Janeiro (detalhe), c. 1860
Litografia
Coleção Geyer – Museu Imperial/Ibram/Secult/MTur

The cultural power that Brazil has become since the beginning of the 20th century, with major creations in all artistic expressions, somehow reflects the history of its own formation as a country, by recognizing the generous contributions of people from all continents.

The Imperial Museum's exhibition *The Germanic gaze at the genesis of Brazil* – and the book that goes with it – represents another undeniable milestone in this trajectory. This time with the exquisite manifestation of German artists who, in the 19th century, were enchanted by what they saw in our soil and produced works of rare beauty and historical significance.

It is a source of great pride and honor for me, personally, that this exhibition is now possible thanks to my grandparents, Ceclia and Paulo Geyer, who were able to gather throughout their lives the collection that comprises it. The collection was donated in 1999 to the Imperial Museum.

Items borrowed from the collection of Flávia and Frank Abubakir will also be included in the exhibition as a way to further contribute to this legacy.

The family's perspective on the importance of promoting culture and preserving Brazil's memory is a legacy that I seek to perpetuate, but above all, it has also been ingrained in the culture of Unipar, a company that my family has led for over 50 years and has generously supported artistic projects such as the exhibition and book *The Germanic gaze at the genesis of Brazil*.

As a consequence, I celebrate this story. However, I emphasize that the most important thing is to reach out to the public through our unavoidable commitment to one of the pillars for the development of a Nation: its artistic and cultural expressions.

Frank Geyer Abubakir,
chairman of Unipar's board of directors

Human development is one of Unipar's primary goals in its sustainability strategy. In the territories where we operate, we strive to promote the cultural dimension. The sponsorship of the Imperial Museum's exhibition *The Germanic gaze at the genesis of Brazil* – which is accompanied by a book – contributes to emphasizing Unipar's tradition of valuing Brazil's historical and memorial heritage. The exhibition provides an opportunity to learn more about Brazilian history while also ensuring the preservation of unique perspectives on Brazilian cultural memory.

Unipar

On the occasion of the Bicentennial of the Independence of Brazil, the Imperial Museum and the Geyer Collection joined forces to document the period from an unusual angle: from the point of view of contemporary artists from German-speaking Europe.

German Romanticism had a somewhat enigmatic vision of the country and its people, shaped by narratives infused with the exoticism expressed by the first visitors who came here. For many years, the German gunner Hans Staden’s book “The true history of wild, naked, and savage man-munching people, situated in the New World, America...,” published in 1557, coined the image of Brazil in German-speaking Europe. Today, that title sounds offensive and repulsive, but it certainly incited the fantasy of many contemporaries: they should have shuddered to imagine all that would take place here.

Even more intriguing are the works of artists from German-speaking Europe who traveled through Brazil 200 years ago and painted the country and its people. Although some images appear to be inspired by Staden’s book, the works helped to shape in Europe a more realistic image of the Brazilian national state in formation. The images attest to European travelers’ reverent perplexity in the face of the grandeur of Brazilian nature. However, at the same time, the “other”, the “foreigner” is constructed through such works. This exotic gaze was frequently associated with European desires and clichés rather than reality in the “New World.” This is precisely why these artists, as well as the critical approach to their perception in Europe, remain unchanged.

Among the artists are well-known names such as the scientists Johann Baptist von Spix and Carl Friedrich Philipp von Martius, who explored Brazil in the early 19th century; or painters like Friedrich Hagedorn, who came to Brazil in the mid-19th century and settled permanently in Rio de Janeiro. From then on, he not only closely followed the consolidation of the young Brazilian

State but also contributed to several artistic events of the city through his participation in two General Exhibitions of Fine Arts (1859 and 1860). It is a fine example of our countries’ long-standing, multifaceted relations.

I would like to extend my sincere congratulations to the exhibition’s creators for their brilliant idea. I also wish every visitor an experience that is both educational and inspiring.

Heiko Thoms
Ambassador of the Federal Republic of
Germany

The exhibition “*The Germanic gaze at the genesis of Brasil*,” with its selection of two hundred works that include paintings, engravings, drawings, maps, travel books, and objects from the Geyer Collection and the Imperial Museum, is indeed an important initiative of the Imperial Museum in the city of Petrópolis, Rio de Janeiro state, for the celebrations of the bicentennial of Independence, as it reconstitutes part of the Germanic contribution (Germans, Austrians, and Swiss) to the cultural formation of Brazil in the 19th century.

The exhibition’s Austrian representative is the Viennese painter Thomas Ender, a member of the Austrian Mission, as the entourage that accompanied Archduchess Leopoldina, wife of Prince Regent D. Pedro I, became known. The expedition was sent to Brazil with the aim of studying the fascinating country that had become the home of an Austrian princess. Thomas Ender was assigned the position of “artistic documentarian,” and he was in charge of illustrating and documenting the Brazilian landscape during his ten-month stay in the country between 1817 and 1818. As a result, he created over 700 drawings and watercolors and was responsible for most of the records of the Rio de Janeiro region and the province of São Paulo during that period.

Ender was one of the most prolific artists who visited Brazil in the first half of the 19th century. He arrived here at the age of 23 and mastered landscape painting more than any other painter in the Austrian Mission. He accompanied the naturalists Spix and Martius on their first part of the voyage, and many of his engravings are included in the compendium *Flora Brasiliensis*, which catalogs over twenty thousand plant species. Ender was fascinated by what he saw, very detailed, and worked frantically, sparing no effort to find the best spot to record his impressions of the vegetation, urban space, and customs of Brazilian society at the time – especially slavery, which he was quite critical of. It is believed that he climbed the 704 meters of Corcovado Mountain several

times in order to draw new landscapes from there. “*I painted day and night, and I soon felt the negative consequences. A physical exhaustion took hold of me in such a way that I had to stay in bed, unable to get up and walk*,” he wrote in his travel diary.

Thomas Ender is one of the greatest documentarians of the Brazilian past. The exhibition of his works in Vienna sparked enormous interest, prompting the establishment of a Brazilian museum in the Austrian capital. His work revealed an exuberant Brazil to Europeans, and it is still one of the most valuable sources of information about colonial life and Brazilian society, as well as a rich testimony to the beginnings of bilateral relations between Brazil and Austria.

In addition to Ender, the cooperation of German-speaking artists was intense and constant throughout the 19th century. I am grateful to curator Maurício Vicente Ferreira Júnior, director of the Imperial Museum, and the art historian Rafael Cardoso for rescuing this legacy, offering a new and vibrant vision of Brazil during a formative period for the idea of nationality.

I wish the exhibition’s visitors many memorable experiences and the catalog’s readers many new ideas. Finally, congratulations!

Dr. Stefan Scholz
Ambassador of the Republic of Austria

The Imperial Museum, with its unique mastery, offers Brazilian society an exhibition that keeps context and dialogues well with the centenary of the Week of Modern Art, as far as it exhibits works that interpreted – and still reflect the interpretation at the time – of what came to be known as “Brazilianness”. Without a doubt, the paintings certainly provoked, in the Old World, surprise and amazement, with the attribution of a touch of exoticism regarding the habits and cultural practices of Brazil at the time.

It is not a difficult task to imagine the European public, their reactions, and facial expressions, in light of how much was portrayed there. On one hand, the flattering cradle of behavior in a society, which is highly developed in formal education and mannerisms, in the fields of arts, philosophy, poetry, literature, and music, among other admirable Germanic facets. It was considered a cultural exponent by Europeans. On the other hand, works that depict the still-boiling mixture of original, semi-nude people, who did not resemble the Greco-Roman physical ideal, as well as enslaved people brought from far away, in the midst of tropical nature’s exuberance. There is nothing more exotic.

This is the origin of “Brazilianness,” in the historical-cultural melting-pot of ethnicities and religions portrayed for the European continent, which has been characterized throughout its long history by wars and endless separations, a mosaic of people and political divisions, in a tiny territory in the face of Brazilian gigantism - where there was, most of the time, distrust, fear, and even aversion to foreigners. A continent that defined compatriots as anyone who heard the same parish church’s bells.

How exotic Brazil could have been then, with our habits and demonstrations! What exactly was a “Brazilian” under the Germanic gaze?

A leap in the timeline – did the now-centennial Week of Modern Art exhibit a less exotic Brazilianness, with slogans like “Tupi or not Tupi” or

“Only anthropophagy unites us.”?

Inherent Reflections: throughout history, has the sophistication of Old World culture been capable of preventing atrocities? After all, where is the incivility?

Pedro Mastrobuono
President of the Brazilian Institute of
Museums

The exhibition that we are now presenting to the public at the Imperial Museum is the result of a collective effort initiated by the singular and generous gesture of the couple Maria Ceclia and Paulo Fontainha Geyer to donate to Brazilian society the incomparable collection known by the expressive name Geyer.

With a pleasant disposition and rare erudition, the Geyers played an outstanding role in the history of Collecting in Brazil by gathering, over five decades, a one-of-a-kind collection of travel books, albums, paintings, engravings, lithographs, drawings, maps, and other art objects in the family’s home, located between the Carioca River and Corcovado, in Rio de Janeiro’s Cosme Velho neighborhood, under the watchful eye of Christ the Redeemer. The cinematographic setting reveals the collection’s most recurring themes: the landscape and social life of Rio de Janeiro in the 19th century. The collector describes it as “an iconography that translates a place where we can identify what we are seeing.” And, according to expert consensus, one of the most complete collection about Brazil formed on national territory during the 20th century.

The exhibition named *The Germanic gaze at the genesis of Brazil – Geyer Collection – Imperial Museum* is a thematic cut of this magnificent set. A reflection exercise on the images created by artists and scientists from German-speaking Europe who recorded, in the context of the formation of the independent Brazilian State, the exuberant nature and the “peoples” of Portuguese America with keen curiosity, the result of a particular perspective.

Today, once again, the public sense of the Geyer family is present, to the extent that the businessman Frank Geyer Abubakir, grandson of the donors, makes possible the assembly of this exhibition through the sponsorship of Unipar, via the Federal Law of Incentive to Culture, and, at the same time, he supports the installation project of the future museum that will be open to public

visitation in the family’s former residence, also donated to the Imperial Museum, in response to the couple’s wish. A similar effort confirms what we can learn from Paulo Geyer’s teaching: “*For the generations that follow us, I record my unequivocal belief that a renewed public spirit will add one more duty among the multiple attributions of our citizenship: to preserve the memories of the artistic and cultural past that are the greatest meaning of every nation.*” Brazilians of today and tomorrow are grateful to that!

Mauricio Vicente Ferreira Junior,
Director of the Imperial Museum

Seeking the Germanic gaze

Rafael Cardoso
Maurício Vicente Ferreira Júnior

Amid the legacy of collectors Maria Cecília and Paulo Geyer – who donated in 1999 the splendid collection of over four thousand objects, as well as the majestic house in Cosme Velho - Rio de Janeiro, in which it has been housed for more than fifty years to the Imperial Museum – some enigmas slumber. Enigmas in the best sense, intellectual, same nature of Sphinx of Thebes’ *decipher me*, or *I will devour you*. By amassing their collection in countless auctions and antique shops, the Geyers’ artistic flair gathered sets whose meaning is our task, as their inheritors, to unravel.

Produced jointly with the homonymous exhibition *The Germanic gaze at the genesis of Brazil*, held at the Imperial Palace in Petrópolis, Imperial Museum since 1940, the current book is dedicated to deciphering one of those kind of enigmas: why there was so many works produced by artists of Germanic origin. Common sense may dismiss the question with simple explanations... *because the Geyers liked German artists, because it represented a reunion with the family’s European past; because it was what was available to buy...* However, such evidence does not satisfy historical curiosity. The historian desires to consult documents and artifacts to measure the underlying trends that support established accounts, as the masters of world historiography have already taught. Therefore, the strong representation of German-speaking artists in Geyer Collection is a fact that must be questioned.

The first methodological obstacle to be overcome is defining the meaning of the term *Germanic*. At the time most of the works of art under consideration here were produced, the nation-states of Germany, Austria, and Switzerland did not yet

exist in their current format. Therefore, it would be incorrect to relate those artists to anachronistic epithets – that is, referring nationalities that only came into existence later. On the contrary, the fluidity of contacts and cultural exchanges between the German Confederation (with its various kingdoms and grand duchies), the Kingdom of Prussia, the Austrian Empire, later Austro-Hungarian (with its linguistic and ethnic diversity) and the Swiss Confederation is key to dimension the cosmopolitanism that ruled the relations of those citizens and lands with Brazil. These imbrications are illustrated in the case of Baron von Löwenstern, an amateur artist with a significant presence in the Geyer Collection. Although originally from Tallinn (now the capital of Estonia, city known by the name Reval at the time of his birth), Georg Heinrich von Löwenstern served as Denmark’s Consul General in Brazil. It would be reductive to classify him as German. This book identifies as much as possible each exponent by its precise geographic origin. The use of the Germanic adjective was chosen to encompass the set of German-speaking groups, even if inaccurate, since the unity of the language (divided between *Hochdeutsch* and regional variants and dialects) was far from being a rule in the 19th century.

The lack of unity among German-speaking lands raises a second methodological issue, which is the focus of the exhibition and this book. At that time, Brazil was not as cohesive as we conceive of today. Although the nation-state was born in 1822 – this year is the 200th anniversary of Independence –, the country newly constituted by shouts, blood, and treaties was not able to automatically consolidate a new political order, with territorial unity, regional integration, and inclusion of the population. The darkest proof of how far Brazil was from controlling the several Brazils that constituted the country was that a large part of the population was not made up of fully entitled citizens, but of enslaved people.

Brazil was far from being a unified country

in the 19th century. This was demonstrated by various regional uprisings and separatist wars, from the Confederation of the Equator to the Federalist Revolution. Thus, it is misleading to assume a homogenous and stable Brazilian identity against the tangle of Germanic states amid a political seething process. On both sides of the transatlantic relationship, there were peoples and countries about to imagine the national communities we take for granted today. Both here and there, cultural exchange plays a decisive role in establishing the idea of a nation, by defining the boundaries between the difference of *Others* and the identity of the *We*.

We seek to explore the impact of German-speaking communities on the formation of Brazil throughout the 19th century from the perspective of the so-called *Germanic gaze*. The role played by naturalists such as the Bavarian Johann Baptist von Spix and Carl Friedrich Philipp von Martius in expanding scientific knowledge about Brazilian flora and fauna is remarkable. It is well-known the influence of empress Leopoldina, born archduchess of Austria, over the fledgling South American monarchy’s political paths, not only as consort of emperor Pedro I and mother of emperor Pedro II, but also as a supporter of Brazilian Independence. Von Martius introduced the concept of the ‘three races’ constituting the foundation of Brazilian nationality, in his essay “Como se deve escrever a história do Brasil” (How to Write the History of Brazil), winner of the first contest promoted by the Brazilian Historical and Geographical Institute in 1844.¹ The large migration of people from German-speaking countries hardly needs to be recounted in these pages. The purpose of this book is to focus on a lesser-known element: the role of artists of Germanic origin in Brazilian society, without ignoring the greater context of these many exchanges in the fields of science, politics, history, and demography.

This subject has been addressed by authors such as Guilherme Auler, Maria Elizabete Santos

Peixoto, Pablo Diener and Maria de Fátima Costa, Carlos Wehrs, among others.² In recent years, it has also sparked a lot of interest on the European side.³ However, it remains relatively understudied. There’s a lot of research to be done, given the quantitative and qualitative significance of Germanic artists’ presence in Brazil throughout the 19th century. The Germanic participation in the history of Brazilian art has been undervalued during the mentioned century,⁴ as demonstrated by the texts of Fábio d’Almeida and Fabriccio Miguel Novelli Duro. Even the most discussed points, such as the renowned 1880’s performance of Bavarian painter Georg Grimm inside and outside the Imperial Academy of Fine Arts (AIBA), encompass questions that can be revised and reassessed.⁵

Some conceptual obstacles hinder the clear understanding of the Germanic cultural legacy in Brazil, such as the anti-German feeling that prevailed at various moments in Brazilian life between 1914 and 1945. The belligerent role played by Germany in World War I and World War II aroused passionate reactions and naturally weighed in the balance for several observers to adopt a partisan defense of French culture and of the Latin ties, almost to the point of rejecting other influences.⁶ Over the previous century, the predominance of Francophile perspectives has resulted in the eradication of the Germanophile which flourished in 19th-century Brazilian society, especially in terms of scientific and philosophical knowledge.⁷

The designation of artists as *travelers* is also a problematic concept, this time related to artistic history. This category conceals more than it exposes by smoothing out underlying disparities in performance and insertion. The Rhenish Prince Maximilian zu Wied-Neuwied, who stayed in Brazil less than two years, the Austrian Ferdinand Krumholz, who remained less than five years, and the Saxon Ernst Papf, who lived in the country for more than half a century till his death, raise a

family, started a business, and trained manpower, cannot be lumped together in the same category. Papf's situation is far from unusual. Born in Munich, Thomas Driendl moved to Brazil at the age of 32, where he stayed until his death at 67, leaving a rich legacy of activities not only as a painter but also as an architect and decorator. Furthermore, the length of stay is not the only criterion to consider when evaluating an artist's impact. The text by Amanda Tavares and Vítor Gomes, in this book, analyzes the works of Franz Keller-Leuzinger, who was born in Mannheim and spent fifteen years in Brazil. His brother, Ferdinand Keller, who was only briefly in the country and therefore remains largely ignored by the historical literature, was equally influential in the development of Brazilian art, as demonstrated by Fabriccio Novelli.

Augusto Müller, who was born in Baden and moved to Brazil at the age of 5, is one of the few Germanic artists who avoids the questionable label of *traveler*. As Fábio d'Almeida points out, the fact that both he and Grimm worked as instructors at AIBA redeemed them in the eyes of a historiography that attributes preponderant weight to the institution in the art history of the time. The case of the Saxon Ferdinand Pettrich, the object of study of d'Almeida's text in this book, is the anomaly that dismantles the Academy's centrality paradigm. Pettrich is habitually wiped from Brazilian art history, despite being the author of first marble sculpture produced in Brazil, the first artist to hold a solo exhibition in the country, author of the Empire's largest official sculptural program and starter of the Indianist iconography that dominated the second half of the 19th century. This evidence alone is enough to cast doubt on a comprehensive nationalist worldview that aimed to denigrate all foreign contributions to Brazilian culture between the 1920s and 1970s.⁸

The nationalist ardor is not the only cultural assumption that hinders the appreciation of the Brazilian art production of the 19th centu-

ry in all its plurality and richness. Identified by Sergio Buarque de Hollanda in the book *Raízes do Brasil* (1936), the Ibero-American prejudice against manual labor and commercial activity, which are despised as unworthy of the social elites, still exerts its harmful influence. Thus, the strong involvement of Germanic artists in business activities has contributed to attenuating the perception of their importance in relation to exponents of the fine arts, supposedly uninterested. The text by Amanda Tavares and Vítor Gomes about Casa Leuzinger highlights the importance of artists connected to this company for the Brazilian visual culture of the 1800s, especially in photography and lithography. Two fundamental names in these fields were the Swiss Johann Jacob Steinmann, one of the introducers of lithography in Brazil, and the Berliner Alberto Henschel, artist of paramount importance for the spread of the photography while lived in Recife, Salvador, Rio de Janeiro, and São Paulo.

Contrary to a simplistic dichotomy between art and science, the Germanic influence was not limited to new media and technologies. As Fabriccio Novelli demonstrates, Friedrich Steckel's role as a collector and businessman had a decisive impact on the art direction of the Court as well as in his relations as a service provider for AIBA. The performance of professionals in various branches of applied arts – such as the Saxon Karl Spangenberg with his wood carvings and the brothers Heinrich and Wilhelm Sieber with the glass and crystal cutting – also speaks in favor of a broader understanding of the 19th-century artistic milieu that encompasses other activities besides painting, sculpture, and architecture.

The way Germanic participation has been underestimated contributes, in a general sense, to limiting the understanding of Brazilian art history in the 19th century. The almost exclusive focus on the relations between AIBA and the Parisian École des Beaux-Arts masks the breadth of internationalization that characterized the coun-

try's artistic milieu since before the opening of the Academy. Fábio d'Almeida reveals in his text the amazing trajectory of Ferdinand Pettrich – a disciple of none other than Bertel Thorvaldsen, one of the main names in neoclassical sculpture in Europe – who arrived in Brazil from the United States, making a direct link between art production of the two American countries. Next, Pettrich took the sculptural representation of the native people of the Americas back to Rome and the Vatican, placing Brazil at the heart of incipient discussions on art and ethnography. A few decades later, when participating in the Universal Exhibition of 1867 in Paris, it was Casa Leuzinger's turn to expand knowledge of the Amazon and its people abroad, as explained in the text by Amanda Tavares and Vítor Gomes. Long before the Amazon rubber boom and the increase of international interest in the region in the 1880s and 1890s, Europe saw Amazonian world through the eyes of two artists of German origin, Albert Frisch and Franz Keller.⁹

The cases of Pettrich and Leuzinger point to the existence of a cosmopolitan network of exchanges and transfers in which Brazil was already fully inserted at the time known as the Second Reign. Georges Leuzinger himself, a polyglot Swiss, played a crucial moderator role for world-renowned scientists such as Alphons Stubel, Wilhelm Reiss, and Louis Agassiz. By providing photographs for research and models for museums, these artists helped shape Brazil's image abroad. They thus continued the effort to establish the visual representation of nature and the country's inhabitants that began with the scientific expeditions of the late colonial period – such as that of Spix and Martius, among many others – and with artists such as the Austrian Thomas Ender and the Bavarian Johann Moritz Rugendas. If we broaden the focus to encompass the travels of Germanic artists to other Latin American countries, we are faced with a project to inventory the world that eventually shaped the

way the inhabitants of the tropics perceive their own place in it.¹⁰

The encounter with the colors and shapes of a New World still little known in Europe forced foreign artists to test their pictorial conventions and discover new ways of representation. As Lucile Magnin points out in her contribution to this book, the discovery of a 'Brazilian light' is already evident in the works of art of Thomas Ender and Eduard Hildebrandt – the latter, born in Danzig (now, Gdańsk), decades before being aggrandized into an artistic program by Grimm and his disciples and a century before it was theorized in the texts of Mário de Andrade and Sérgio Milliet. Magnin highlights the importance of Brazil for the vision, both scientific and romantic, of Alexander von Humboldt. It was following the precepts established by the great Berliner naturalist, as well as by Goethe, that Johann Moritz Rugendas undertook his pioneering representations of the Brazilian forest.¹¹ The international imagery dialogue that included the contributions of Rugendas, the French Count de Clarac (Charles Othon Frédéric Jean-Baptiste de Clarac), and the Brazilian Manuel de Araújo Porto-Alegre helped to shape an imaginary of tropical nature that is still in force today.¹²

The gaze of Germanic artists to Brazilian nature and society was developed in dialogue with their peers from other nationalities, but it shows some singularities. Baron von Löwenstern, for example, proved to be a keen observer of local life and, in keeping with the sensitivity of his time, left abundant records of slavery. These works of art differ from the representations created by better-known artists such as Jean-Baptiste Debret or Charles Landseer, as they lack the explicit abolitionist denunciation. In this regard, they also distance themselves from the work of another contemporary amateur artist, the British lieutenant Henry Chamberlain. However, they are not impassive in their approach to the drastically unequal social relations witnessed by Europeans passing through Brazil. What are the similarities,

and what are the differences between the views of these various artists? It is recommended the hard but necessary task of studying the formal and iconographic association between exponents whose works of art are still separated due to nationality and localism.

The differences between the distinct artistic observers lead to a fascinating discussion of the particularity of the visual culture of German-speaking countries, as opposed to diverse ways of seeing associated with other cultures and countries. Would there be a *Germanic gaze* duly speaking? Lucile Magnin makes intriguing arguments about the derivation of emblematic schemes corresponding to a Northern European pictorial tradition, which would extend from Van Eyck to Rugendas, passing through Dürer, Ruysdael, Altdorfer, among others. According to her argument, this gaze would be illustrated by two key features: the extreme detail in the representation of natural forms and the claim to unveil a greater harmony behind the appearances of nature. It is an attempt to combine scientific precision with romantic idealism in vogue at the occasion, when the great naturalists engaged with the arts to represent the unity and variety of the cosmos.¹³

Similar conjectures give a dimension of how possible it is to open the field of investigation by relating 19th-century Brazilian art with cultural traditions other than the French academic model. Shifting the focus to artists of Germanic origin offers a more immediate gain. The relative lack of attention paid to German-language sources in the past holds good surprises for today's researchers. Fabriccio Novelli's text offers us what is perhaps the only image representing a prize distribution at AIBA, published in 1860 in the Leipzig magazine *Illustrirte Zeitung*. Such a discovery took more than 150 years to return to its origin. It is not possible to talk about illustrated magazines without mentioning yet another Germanic immigrant of unique importance to the Brazilian visual culture at that time. Rhenish Henrique Fleiuss was edi-

tor of the magazine *Semana Ilustrada* and partner of the Bavarian painter and engraver Carl Linde, with whom he founded the Imperial Artistic Institute.¹⁴ Investigating the exchanges that took place through the illustrated press is an urgent task to rethink the broad dimension of visual and artistic culture in 19th century Brazil.

The present book is offered to the general reader as a window into an extraordinary collection. For the specialized reader, it will also serve as a starting point for further research. When we look at the disputes in which the sculptor Pettrich was involved in the court of emperor Pedro II – including intrigues to the point of death, as revealed in the text by Fábio d'Almeida – we can measure how much rescuing a single biography enriches the understanding of a whole age. Let's imagine, then, recovering the trajectories of the many artists mentioned in this introductory text, as well as others who were left out. The history of Brazilian art, which has been rewritten over the last twenty-odd years, is on the threshold of a new era of discoveries and revisions. Through a balanced view of cross-cultural exchanges in all their complexity, we can reach a finer understanding of what Brazil was like in the 19th century.

Light, minutiae, artistic transfers, and allegorical beauty of nature.

Regarding some works by German traveling painters in Brazil of the 19th century

Lucile Magnin

Light, minutiae, artistic transfers, and allegorical beauty of nature.

Throughout the 19th century, Brazil never failed to amaze visiting artists, who left a plethora of testimony of their awe-inspiring experiences. For Brazilians, these paintings represent an opportunity to see everyday landscapes through fresh eyes, as they have been drastically altered by the passage of time. These paintings have a doubly interesting aura for individuals who have never visited Brazil. They displayed a distant, exotic, and captivating world due to both temporal and geographic distance. Many painters of German ancestry journeyed to Brazil inspired by the impassioned descriptions of geographer and naturalist Alexander von Humboldt – he urged artists to visit the country, though he was unable to do so, and to understand with their eyes and brushes the fairylike beauty of tropical nature.

Inspired by Humboldt’s scientific and aesthetic thinking, but also by their Germanic culture and the spirit of their time, these artists – many with academic artistic training that had introduced them to the secrets of the old masters of painting – set out to fill in blank sheets of paper in a virgin land, of untouched and original nature, until then little portrayed in pictorial representations. The immensity opened up to them, everything was to be discovered, drawn, and painted. Everything was as new and promising as a huge white canvas awaiting the osmosis of color, and the spectacular landscapes they discovered in this gigantic country exceeded their expectations.

They painted Brazilian vegetation with a strong sense of observation, cleared forests, immortalized magnificent sea views, and materialized the capricious light of the tropics, sometimes soft and subtle, sometimes brilliant and blinding.

Allow ourselves to get carried away for a time by the beauty that emerges from these majestic works by pausing to examine their landscape paintings. Let’s have a look at their qualities and potential sources of inspiration.

Bright Brazil

In front of the paintings of several traveling painters, two elements draw attention: harmony and light. The balance between man and nature, between human creations and natural components, appears to be full in Thomas Ender’s paintings (consider, for example, the watercolor *Igreja de Nossa Senhora da Glória e Pão de Açúcar [Church Our Lady of Gloria and Sugar Loaf]*). The figures harmoniously integrate themselves into the surroundings through their labor and tasks; their presence in the landscape seems natural and expresses a symbiosis between human intelligence and the creative spirit. The peaceful integration of the figures within the landscape painting recalls Goethe’s writings, as Claudia Valladão de Mattos points out, he “saw human history as an inherent part of nature and certainly approved and valued the presence of the human dimension in the landscapes created by the painter”.¹⁵ The landscape’s identity is “influenced by the special symbiosis developed between humans and their environment”.¹⁶ “there was an inherent link between man and the world, Goethe said – “matter never exists without spirit and spirit never without matter” [...]. Knowing the order of nature [...] is the same as harmonizing the spirit with it”.¹⁷

In the mentioned Ender’s work, the spirit appears to be in harmony with the order of nature. In the foreground, two figures of Black people, most likely enslaved, seem to restore their en-

ergy in contact with the natural elements after a day of work. Unlike other watercolors by Ender, this is not a description of the harsh and unfair living conditions of the enslaved, but a moment that seems serene to both characters, like an instant of stolen happiness, a beneficial breath, a communion with nature that allows them to escape temporarily from the drudgery of everyday life. In the center of the image, the young woman is standing on a rock overlooking the sea. The Sugar Loaf Mountain, behind the woman, in the distance, prolonging the verticality of her figure, and the church of Our Lady of Glória, likewise in the background, a little to the right, are the other two vertical axes of the piece. The human being, the natural landscape, the religious building... everything seems to be engulfed in a serene spirituality. Nature and culture live in harmony. The horizontality of the landscape, the sea, and the sailboat’s course is crossed by these three axes that rise vertically and create a triangular composition that guides the gaze towards the sky. The calm and harmony that permeates the painting are reinforced by the soft light that illuminates the landscape. Faithful to an ancestral pictorial technique, Thomas Ender blends the background tones in a masterfully applied gradient, in order to generate a feeling of depth while translating the weather and aerial conditions. Ender applies to Brazilian landscapes the method of atmospheric perspective, which Leonardo da Vinci discussed in his *A Treatise on Painting*, allowing the viewer to imagine the heat and giving a diffused appearance to the distant contours. In this way, the work conveys not only the appearance of Brazil but also its weather conditions. The same technique is used in the oil painting entitled *Vista da Enseada de Botafogo (View of Botafogo’s creek)*, which depicts a scene at sunset. Everything refers to Claude Lorrain’s paintings: the softness of the dusk light, the marine element, and the characters dealing with the loading or unloading of a boat on the beach, in a magnificent and solemn backdrop.

Verticality is also present, with the ancient monuments replaced by the imposing mountains and rocks that surround the bay. The reference to the master of the classical landscape is really noticeable. Everything is similar and, at the same time, everything is different. The ancient Greco-Roman world gives way to the American New World, and the splendor of unspoiled nature largely replaces the heavy majesty of the stone buildings of Antiquity. Once again, everything is in harmony: the boat’s shape echoes the bay’s rounded inlet, the sunset turns the rocks a slightly pinkish hue, and the dark spots of the figures contrast with the clarity of the sand, the water, and the sky, without, however, compromising the peaceful character of the whole scene.

Once again, human work is engraved in an enchanting setting, without disturbing the calm that rules it, and the silence only seems broken by the few human voices and the murmur of the waters bathing the beach, which is so easy to imagine. In this case, the reference to Lorrain imposes itself, but in other paintings by Ender, such as the oil painting *Vista do Catete e Laranjeiras (View of Catete and Laranjeiras)*, the influence is German rather than French. The composition is also triangular, but the top of the triangle is delimited by the top of a palm tree, whose verticality contrasts with the horizontality of the countryside view. The two perpendicular lines are broken by the diagonal of the road and the row of houses. Humboldt’s postulates are nicely illustrated in this work. The painter attempted to precisely reproduce the shape of each plant and to include typical vegetation in the close-up, thus reproducing the landscape physiognomy of this region of Brazil. It is the same composition found in the Mexican landscapes of Rugendas, some fifteen years later. In strictly artistic terms, Ender seems to have been inspired this time by Jakob Philipp Hackert, a German painter and friend of Goethe, who lived in Rome and Naples for many years. As in Hackert’s paintings, in Ender’s oil paintings, the

soft and idealized beauty of the landscape does not prevent the almost scientific representation of the plants in the foreground, which seems like a botanical illustration board. The same idealized vision is found in Ender, colored by the search for naturalistic precision. Claudia Valladão de Mattos showed that Hackert’s ideas had a strong influence on Goethe and, later, on Humboldt. Ender is part of the tradition of this artist and of the two great thinkers.

On the far plane of the image, the atmospheric perspective and light once again draw attention. This is precisely what strikes the observer in Eduard Hildebrandt’s paintings. The light in the oil on canvas depicting the *Igreja de Santa Luzia (Church of Saint Lucy)*, is stunning. Hildebrandt manages to capture the characteristic luminosity of Guanabara Bay. The sun illuminates the facade of the church. The whiteness of the cloud is also radiant and contrasts with the cobalt sky, which seems to predict a storm. It is rare to find such a light in European paintings. The artist has captured a typical feature of the tropics. The light and shadow effects of Hildebrandt’s watercolors are perfectly described by Ana Maria de Moraes Belluzzo:

*They are walls, church towers that shine and gleam next to the sky, while Black people with baskets and water jugs blend in the shadows. The reflected light, which lights up some point of the frame, is a resource of the same nature as the shadow projected towards the ground. Hildebrandt seems to take advantage of a low light focus, which lengthens the shadows and reaches the verticals. He inserts shadows of unrepresented buildings into the field of vision of objects. He paints with nature. He also seeks a sense of mystery, since he enjoys the drama and theatrics that shadows bring to life.*¹⁸

Indeed, the term “theatricality” is accurate. In full light, as if under spotlights, the church becomes the imposing backdrop of a Baroque staging, with contrasting lighting. A similar brilliance

is found in the painting by Emil Bauch entitled *Rua da Gamboa, com vista da Baía de Guanabara (Gamboa street with Guanabara Bay’s view)*. When viewing this painting, one may be reminded of the following observations by Humboldt, who describes, in his *Views of Nature*, the components that constitute the physiognomy of a certain region:

*The landscape of Swiss nature or the Italian sky, which are appreciated among painters, arises from the confused feeling of the very soul of this or that region. The blue of the sky, the contrast of light and shadow, the steam that accumulates in the distance, the shapes of the animals, the lush vegetation, the brightness of the meadows, the contour of the mountains, many factors influence how a region makes us feel.*¹⁹

In Bauch’s oil painting, it is not the lushness of the vegetation that portrays the place chosen by the artist, but the color of the water, the brightness of the sky, the majestic cloud, and the intense light. Weather and atmospheric conditions are returned to us. The sun that floods the frame allows the viewer to feel engulfed in a soothing sensation of warmth. The ruined wall, like a *memento mori*, points to the ephemeral nature of human life, while a portentous cloud which takes up half of the image, materializes a powerful and imposing supernatural presence, immense and majestic, in contrast to the smallness of man and the fragility of his works. Even so, the painting conveys a sense of serenity: the human work, the discreet presence of animals, the crystalline turquoise sea, the open horizon, and the sunny landscape. Everything exudes serenity and seems to be ruled by a beneficial and radiant transcendence. Once again, man fits harmoniously into his natural environment. The beauty and power of nature impose themselves. This canvas by Bauch, a Hamburg painter, whose artistic training is steeped in the entire Nordic tradition, seems to make direct reference to the painting *A View of Haarlem and*

Bleaching Fields (c.1665), by Jacob van Ruisdael, now in the Kunsthauus in Zurich, as if it were the transposition of the master’s painting to Brazilian lands²⁰ The idea of the sheets spread out in the sun, under a vast sky of imposing clouds, is transposed to a tropical atmosphere, overlooking Guanabara Bay. In Bauch’s canvas, the cold shades of green of Ruisdael’s work are replaced by ultramarine blues and emerald greens, enough to leave the Dutch lands behind embracing with the eyes the splendor of the American lands. Enzo Carli comments on Ruisdael’s landscapes:

*Solitude prevails in these visions, marked by an almost frightening solemnity, which makes man an unarmed being in the face of nature; It was because of this feeling, which was very close to religious contemplation, that Ruisdael’s work came to be admired not only by painters, but also by poets and writers of the romantic universe, starting with Goethe.*²¹

This religious feeling may be seen in both painters if you look closely. In Ruisdael’s painting, however, the human presence is insignificant and nerly invisible, lost in the vastness of a sovereign nature, but it is obvious and comparatively prominent in Bauch’s painting. Concentrated on her work, the small Black figure is in the center of the painting, just underneath a huge cloud, which seems to hide a divine gaze accompanying and watching over the humble slave, recalling the quote of Saint Teresa of Ávila that God is in the humblest tasks.

The idea that Bauch’s painting would have its source of inspiration in the work of the Dutch landscape master of the 17th century reminds us that the traveling artists who discovered Brazil in the 19th century did not arrive with a blank gaze. They brought with them a great deal of artistic knowledge so that the memories of the works they had studied or contemplated during their training came between them and the landscape

before them. In this regard Ana Maria de Moraes Belluzzo comments:

*The “outside world” only stimulates the artist when understood by intuition or perceived through cultural codes. It is always opportune to question the false assumption that the Brazilian landscape of the 19th century could spring from “immediate data of perception”. The picturesque landscape provides evidence of what we could call past images created by the painting, acting at the moment of perception of the sensitive world. It contributes to the fair understanding that every landscape results from an encounter between what is shown and what culture legitimizes in what is seen.*²²

Belluzzo thus adheres to the famous theory of “artialisation”, exposed by Alain Roger in his *Short treatise on landscape*. Our vision of the world is not neutral, as our view of nature is conditioned by culture and art. The glance that contemplates a landscape seeks to see a painting in it, mentally cutting out the frame in the visual field. Art makes nature perceived in another way.²³ The painter’s view of the Brazilian landscape is not immune to this perception impregnated with artistic reminiscences, and this is also mirrored in his comprehension of the country’s forests.

The fascinating virgin forest _____

The paintings of Brazilian forests are undoubtedly among the most fascinating works produced by traveling painters of the 19th century. The great watercolor *Floresta virgem do Brasil (Brazil’s virgin forest)*, painted by the Count de Clarac in 1816, is widely regarded as the first representation of a Brazilian forest, launching a rich iconography and influencing numerous artists. When describing the work, Moraes Belluzzo says:

The proportion of the figures in the forest refers to “the smallness of man before the spectacle of cre-

*ation,” which defines the sensation of the sublime, witnessed several times, in reports by different travelers. The forest communicates its vital force to men, who find themselves in a simultaneously unknown and fascinating domain.*²⁴

This magnificent representation of the Brazilian forest undoubtedly served as a source of inspiration for Rugendas’ sublime work *Paisagem na floresta virgem do Brasil (Landscape of Brazil’s virgin forest)*, produced in 1830. Two versions of this oil painting are known: one is in The Prussian Palaces and Gardens Foundation Berlin-Brandenburg, Potsdam, and the other is in the Geyer Collection in Rio de Janeiro. An identical lithograph can be found in a private collection in São Paulo. It was created by Rugendas prior to the two paintings, according to Diener and Costa.²⁵ These three masterpieces show an exceptionally fine and meticulous understanding of the forest, as well as evidence of a goldsmith’s refinement in the making of the painting. They’re also a fantastic artistic interpretation of Humboldt’s ideas.

Unlike Linnaeus, who sought a systematic classification of genera and species that reflected the mechanical repetition of nature and the immobile fixation of forms, Humboldt, inspired by Goethe, understood the shape as a manifestation of the living being - in other words, as transformation. He understood nature as an organic wholeness, whose unity and connectivity cannot be broken. As Renate Löschner summarized, Humboldt, “in full harmony with the spirit of Goethe’s time, demanded that nature be contemplated as a wholeness, that the unity of life be revealed in its multiplicity. The concomitance of nature’s elements should be translated into painting.”²⁶ The admiration Humboldt had for Goethe must not be underestimated, of whom he wrote: “Who has more excited his contemporaries to ‘solve the holy mystery of the universe’, and to renew the bond which in the childhood of mankind united together philosophy, physics, and poetry, tar-

getting a common work?”²⁷ In his morphological works and in the book *Metamorphosis of plants*, Goethe devoted himself to observing the process of their growth, as he was fascinated by their vital force and the inherent movement of plants. In his *Notebooks on morphology*, published between 1817 and 1824, he wrote: “However, if we look at all forms, particularly organic forms, we can see that there is no constancy, immobility, or completeness, and that everything, on the contrary, oscillates in a constant motion”.²⁸ Morphology, which must “‘contain the teaching of the form, formation, and transformation of organic bodies’, enables us to delve into the unity and diversity of living beings.”²⁹ Following the footsteps of his friend Goethe, Humboldt was also sensitive to this principle of unity:

*Nature, he wrote, is the unity in the diversity of phenomena, the harmony between things created in dissimilarity by their own constitution, by the forces that animate them; it is The All (το παν) imbued with a breath of life. The most important result of the rational study of nature is to understand the unity and harmony present in this immense assemblage of things and forces [...].*³⁰

In his writings, Humboldt reveals the deep aesthetic emotion he has always felt in the face of nature. Amazed by the contrasts that different plants produce among themselves, he was interested, as a painter, in the contours, shapes, and colors of plants. He classified plants into sixteen types, based not on the details of the leaves or reproductive organs, but on the “physiognomy” of the plants and on the “general impression” that these “great masses of vegetations”³¹ provide to the observer. Moved by the desire to intertwine art and scientific knowledge, Humboldt asked painters to make accurate sketches of plants, standing “in front of the great nature of the tropics”, and then to introduce them into larger compositions, with the representation of various plant species,

so as not to isolate the part from the wholeness. “How interesting and instructive it would be for landscape painters to have a publication depicting the sixteen groups we’ve listed, first in isolation and then together, so as to enhance their contrasts!”³² exclaimed Humboldt.

The two Rugendas paintings, as well as the engraving, are entirely consistent with the wishes of the great Berliner naturalist, and even with Goethe’s vision. Each plant element is precisely represented while also being part of a larger, tangled, and interconnected wholeness in which everything is clearly interdependent. Each plant expresses its individuality through proximity to and contrast with other plant forms. Everything is alive; you can feel the organic impulse, the sap flowing in each stem, and the freshness of each vine. Each element appears to be in its proper place and essential to the balance of a biosphere in which the smallest element is just as important as the largest. These works are completely consistent with the statements made by Humboldt in *Cosmos* and also quoted in *Views of nature*:

*Landscape painting [...] requires an infinite number of immediate observations from the senses, observations that the spirit must assimilate to fertilize them with its power and return them to the senses in the form of a work of art. The grand style in landscape painting is the result of deep contemplation of nature and the transformation that occurs within the mind.*³³

Landscape painting, according to Humboldt, must be infused with the artist’s emotion toward nature; it must be the result of “the depth of feelings and the power of imagination that motivates artists”.³⁴ The sensory perception must then be transcended by “deep sensitivity” and “powerful imagination”.³⁵ It’s not just about observing nature. Humboldt defends true artistic creation rather than pure mimesis, a perfect symbiosis between science and art, between observation of

the sensitive world and creation of the spirit. Rugendas fully responded to the naturalist’s advice when creating these works in Paris, a few years after his trip to Brazil. He painted them based on his memories, painting the image he carried in his spirit rather than a directly observed view. Consciously or unconsciously, he followed Caspar David Friedrich’s famous advice to painters: “Close your bodily eye, so that you may see your picture first with the spiritual eye”.³⁶ Rugendas’ work is also consistent with Carl Gustav Carus’ thinking, as expressed in his *Nine letters on landscape painting*, published in 1831, in which “he abdicates the term landscape as too restrictive, replacing it with the ‘representation of earth-life painting’ (*Erdlebenbildkunst*), in which man renounces his central position to become just a small part of nature in becoming and merging into the ‘great organic Whole’”.³⁷

Rugendas’ art was influenced by several German thinkers, including Goethe, Humboldt, and most likely Carus. In his youth, the Bavarian traveling painter studied at the Academy of Fine Arts in Munich, before leaving for Brazil in 1821. The philosopher Friedrich von Schelling delivered a speech at the same Academy in 1807, entitled “The Relationship Between the Visual Arts and Nature”, being subsequently appointed general secretary of the Academy, a position he held until 1823.³⁸ It is very likely that Rugendas had contact with Schelling’s thoughts while attending the Academy. According to Schelling, art is a mode of existence and revelation of the absolute. “It is easy to imagine that the universe, since it exists as an organic whole, exists in the absolute as an artistic whole, as a work of art”,³⁹ he wrote. In his speech at the Munich Academy, the German philosopher explained that the relationship between art and nature

cannot be reduced to imitating the “empty and abstract forms” of things, whose perfection is confused with the force of existing. This refers to the

“original force that created the world”, and the artist must learn to “take this force as a model”. “The work of art will look excellent in so far as it shows us this creative force and the action of Nature, as in a sketch”.⁴⁰

It is this “original force that creates the world” that manifests itself in the wonderful Brazilian forest of Rugendas.

Nordic traditions

It is noticeable that, unlike the Count de Clarac, Rugendas chose a vertical format, thus allowing the gigantic trees to emerge, in all their height, surrounded by lianas and populated by multicolored birds. Unlike traditional landscape paintings – such as those discussed in the first part – these paintings of virgin forests do not exhibit any perspective. The depth is limited and the view is frontal; there is no vanishing point for the spectator to travel toward a distant horizon. Even so, in Rugendas’s canvases, a corner of blue sky appears above the treetops, providing an escape for the eyes, which follows the trunks bottom-up and climbs until it escapes through the tiny blue space at the top. The abundant vegetation occupies almost the entire space, and its immensity contrasts with the tiny indigenous figures grouped in the center of the painting. As already noted by Diener & Costa,⁴¹ the river and the fallen trunk recall Clarac’s composition. Although the ideas of Humboldt and Goethe, as well as those of Carus and Schelling, can be seen in these two paintings of forests, and Clarac’s work was an obvious source of inspiration, it is possible to identify other probable influences.

The vertical format, frontality, omnipresence of the vegetation, small opening to the sky, and discreet human presence at the bottom of the painting can remind us of *Saint George in the forest* by Albrecht Altdorfer, painted in 1510 and now is housed in Munich (Alte Pinakothek).

When describing this small oil on wood, Alain Mérot speaks of a “taste for detail-driven to obsession”,⁴² noting further that “a teeming nature, which leaves almost no escape for the eyes, invades the surface of the picture and erases the presence of man”.⁴³ Indeed, the artist’s patience reached an all-time high. Hundreds (if not thousands) of oak, beech, and ash leaves stand out against the dark background, looking like finely carved small spots and painted with meticulous detail. Previously belonging to the Boisserée collection, “a unique collection of its kind, as it contains only paintings by the *altdeutsche Malerei*, that is, from the Middle Ages and the Renaissance in Germany and in the Flanders region”,⁴⁴ this painting was exhibited alongside the other works in the collection in Stuttgart beginning in 1819, and was later “bought in 1827 by the King of Bavaria and initially exhibited in Schleissheim Castle⁴⁵ and, from 1836, it passed to the Alte Pinakothek of Munich”.⁴⁶ In 1826, Rugendas was in Bavaria. He went to Paris for a few months, but his father’s death in December of that year forced him to return to Augsburg. Richert points out that an excellent pencil portrait signed by the traveling artist is dated May 25, 1827, in Stuttgart,⁴⁷ indicating that he visited the city, which is relatively close to his own, in that year. Rugendas was likely interested in the Boisserée collection because it was well-known in the region, being able to view the works of several old masters of painting: masters from the school of Cologne (where the Boisserée brothers came from) and other regions of northern Germany and Flanders, as well as representatives of the Danube school, including Altdorfer. Typical trees of German forests are replaced by tropical species in Rugendas’ Brazilian paintings, but they invade the surface of the canvas in the same way and being represented with the same attention to detail as Altdorfer’s small oil painting, forming a no less admirable set. Rugendas’ two paintings are undeniably more luminous, but it is possible that when he conceived of these works in Paris in

1830, he had in mind both memories of exuberant Brazilian nature and the composition of *Saint George in the forest* which may have inspired him.

Altdorfer was one of the first artists to paint “landscapes without figure or subject,” which, according to Gombrich, “was a considerable novel concept”.⁴⁸ However, this artist from Regensburg was not the only German painter of the time who was interested in the realistic representation of nature. The detail in the representation of leaves and stems of ferns, palm trees, and other tropical plants, which are found both in Rugendas and Ender,⁴⁹ may also have its origins in Albrecht Dürer’s famous *Great piece of turf* (1503), on which Gombrich makes the following remarks:

*His studies and sketches clearly demonstrated the interest he devoted to observing nature’s beauty. He studied and copied it as patiently and faithfully as anyone since Jan van Eyck called upon Northern art to reflect nature as in a mirror. [...] It is not difficult to imagine that, for Dürer, perfection in the execution of nature was not a goal in itself, but a means of more effectively representing the sacred episodes that he needed to deal with in painting and engraving, both on copper and wood.*⁵⁰

Piece of turf is an extraordinary work of extreme meticulousness and refinement, revealing the artist’s priceless gift of observation and photographic eye for tiny things that so many others repeat, but without paying any attention to. Rugendas, Ender, and other German-speaking traveling painters carried this legacy – which can have such an impact on an artist’s sensibility – and they have not forgotten it. Their detailed representation of South American plants may have stemmed from their previous admiration for such works. Ender’s watercolors are so precise, so detailed, so comprehensive that they remind us of the elegance and delicacy of Dürer’s watercolors. And there is a realism in Rugendas’ drawing of an elderly woman in Santa Luzia (Minas Gerais),⁵¹ that re-

calls the portrait that the engraver from Nuremberg made of his septuagenarian mother. But did Rugendas and Ender really know Dürer’s works? According to Christof Metzger, chief curator of the Albertina Museum in Vienna, Dürer’s *Piece of turf* has been in the museum’s collection since 1796. “Duke Albert’s collection was open to the public, but little is known about visitors from the early 19th century.”⁵² It is plausible to think that Thomas Ender, who grew up and started his artistic studies in Vienna, visited Duke Albert’s collection during his youth. In the case of Rugendas, even though he had not seen the watercolor, he undoubtedly had the opportunity to contemplate reproductions of Dürer’s works in the form of engravings, which had been circulating in Europe since the 16th century (the Boisserée collection itself may have contained works by the artist).

Regardless of whether Rugendas and Ender saw these exceptional achievements of Dürer’s, isn’t there a similar sensibility and way of painting in their representations of nature? A specifically “Nordic” taste for detail? Nature with a “German eye”? An echo of the refined naturalistic representations of the Flemish and Germanic schools of the Middle Ages and the Renaissance? It is necessary to go back several decades before Dürer to find the source of this glance. The natural landscape so carefully and meticulously rendered in the background of Jan Van Eyck’s *The Adoration of the Mystic Lamb* (1432) seems to be the distant ancestor of the magnificent forests of Rugendas. The bushes, shrubs, flowers, and fruit trees are represented with such attention to detail that it makes one think of the title of the chapter that Gombrich dedicated, in his *The story of art*, to the beginning of the 15th century: “The conquest of reality”. Gombrich comments on the treatment given to nature in this masterpiece by Van Eyck:

In the details of plate 157, we have trees and a real landscape, which lead the eyes toward the structures on the horizon. The grass that covers the

*rocks and the flowers that sprout from their cracks are painted with infinite patience [...]. What dazzles in the landscape applies to the figures as well. Van Eyck was so meticulous in reproducing the smallest details that we can count the threads of the horse’s mane or the hairs of the cloaks.*⁵³

The same level of detail derived from observation of nature can be found in Martin Schongauer’s representation of the flowers on the *Madonna in the rose garden* (1473) de Martin Schongauer, in the grass at the foot of the *Virgin and child* (1440) by Stephan Lochner or in the foreground of *Baptism of Christ* (1502-1508) by Gérard David, as well as in the religious figures in so many other paintings by Flemish or German masters of the time. This meticulous care in the treatment of nature is typical from northern European countries. Evoking the 15th century, Gombrich highlights the “contrast between Italian and northern art” and defines Nordic art as follows:

*Van Eyck [...] created the illusion of reality by patiently adding detail after detail until his entire painting became a mirror of the visible world. [...] Any work that stands out in terms of material beauty, flowers, jewelry, or fabrics, is almost certainly the work of a Northern artist.*⁵⁴

It may appear foolhardy to compare a Brazilian Rugendas forest to the works of the early Flemings and Germans. Rugendas and the other traveling painters of Germanic origin, however, appear to be the worthy heirs of this northern art so attentive to detail, given the patience with which they gave materiality with the brush to each leaf, contour, and visible part of the tropical plants they contemplated. Perhaps the memory of some of these paintings by the old masters came to their minds as they prepared to paint these magnificent Brazilian landscapes and wondered how to create the image of such abundant vegetation with the brush.

“A forest of symbols”

According to Friedrich von Schlegel, the ancient masters were able to “achieve the fullness of grace in the external sensible phenomenon by means of the internal spiritual beauty”.⁵⁵ He claims that the purpose of art is to seek “the divine in nature”.⁵⁶ Schelling said something similar, but in a different way: “God’s affirmed infinite being is expressed in nature”.⁵⁷ The divine is no longer materialized in Christ or the Virgin Mary in Rugendas’ paintings of the Brazilian forest, but is symbolically represented by nature’s magnificence. Religiosity is expressed not in the biblical character, but in the painter’s astonishment at expressing the splendor of creation’s abundance. This sumptuous nature is the perceptive manifestation of an unseen presence. As Ana Maria de Moraes Belluzzo wrote, “nature becomes the source of the unfathomable mysteries of first ends and ultimate causes. The gigantism and permanence of the forest go beyond man’s reason. Light and water appear as the source and origin of life once more, lending the forest a sacred aura”.⁵⁸ The sacred figure from which grace emanated in the paintings of the masters has vanished from the scene, and yet the sacred is everywhere. The history of art changes its paradigm and stops expressing the divine through biblical accounts, starting to do so through the insertion of man in the bosom of a sublime and majestic nature, which becomes an allegory of the supreme intelligence. As Schlegel wrote, “all beauty is allegorical. Because the supreme being is ineffable, it can only be expressed allegorically.”⁵⁹

The reference book for the artist is no longer the Bible, but rather the great open book that is the natural world. The tangled nature of the Brazilian forest is a text whose meaning must be deciphered, and the traveling painter is the exegete. By painting the plants in such a detailed and meticulous manner, while also displaying the vast majority of this forest landscape, Rugendas

seems to decipher this hieroglyph that is Brazilian nature. As a result, he unfolds a seemingly intractable plot and extracts order from the apparent chaos, much like a reader deciphering the meaning of an enigmatic text. The author of this text manifests himself in the fact that every detail is required for the overall beauty, coherence, and harmony. This can recall the Borgesian universe, which compares the world to an immense library, or following another order of ideas, the thought of Novalis, for whom “the harmony of nature presents an analogy with language: ‘force is the infinite vowel; matter is the consonant’.”⁶⁰

The plants emerge from a golden and luminous background in Rugendas’ version of *Paisagem na floresta virgem* (*Landscape of a virgin forest*), which is part of the Geyer collection. The light that seeps into the forest transforms it into an epiphanic place, eternally present on Earth, where an encounter between the microcosm of the soul and the macrocosm of the universe can take place. It is not an “incarnate” forest; you cannot feel the unbearable heat here, nor the burning of mosquito bites that annoy the man who ventures into the heart of the “green hell”. On the contrary, the forest painted by Rugendas seems idealized. It is a new ideal landscape, bathed in soft golden light, where each plant has a breath of life, and the vegetation reflects harmony. The light that radiates from the background of the painting is reflected in the leaves and trunks, giving the impression that this extraordinary forest is home to the famous El Dorado, that mysterious city of gold so sought by explorers and conquerors. The golden glow, however, comes from the vegetation itself, which appears to be illuminated by rays of sunlight that manage to penetrate this inextricable jungle. The gold is right there: it is nature itself; it is the splendid diversity of plants illuminated by the sun that floods this exuberant efflorescence; it is the light that sparkles under each corolla, going well with an endless shade of green and ocher. The light is especially intense behind

the indigenous figures, which form a triangular group; man lives in perfect symbiosis with this environment, which presents itself as a new Garden of Eden.

The luminous glow emitted by the environment itself serves as a reminder that nature is the foundation of this temple. Nothing is left to chance: just as each individual in humanity has significance and is distinguished among billions, each stem, leaf, and branch is essential to the architecture of this construction, through which man only passes, in the image of the traveler on horseback gazing at enormous trees in a pencil drawing by Rugendas from the Brasiliana Collection (from the state art gallery Pinacoteca in São Paulo). These lines by Baudelaire come to mind: “In Nature’s temple living pillars rise / And words are murmured none have understood / And man must wander through a tangled wood / Of symbols watching him with friendly eyes”.⁶¹

Everything has meaning in nature. The traveling artist no longer calculates the Golden Ratio in nature to materialize perspective and harmony in a religious painting; he goes to the source of the golden number to find it in the efflorescence of a plant, a flower, the arrangement of the leaves of a fern or the mysterious petals of an orchid flower. Continuing the literary analogy, numbers are everywhere. Kurd Lasswitz, a German philosopher and mathematician who inspired Borges to write “The Library of Babel”, believed that all the variations and combinations of the 25 symbols (22 letters, the space, the period, and the comma) were sufficient to express everything that could be verbalized in all languages.⁶² Similarly, the Fibonacci sequence can be found in everything in nature, particularly in the floral world. “When we look at a rosebud, we see that the petals emerge from the center of the flower, spreading in a circular pattern. They form a spiral in the order in which they appear.”⁶³ The angles between the petals are proportional to the Golden Ratio. Examples abound in each flower, leaf, and natural element. The di-

vine proportion, “this principle as simple as it is mysterious, repeats itself infinitely in nature”.⁶⁴

Flowers were used to represent the Virgin’s virtues or Christ’s destiny in ancient works, the lily being the symbol of purity and the carnation the symbol of the Passion; in the virgin forest of Rugendas, vegetation takes on a symbolic dimension as an expression of a hidden language and meaning, of a creative and fruitful power engraved in this dazzling nature. Hazrat Inayat Khan wrote “Living in the world without insight into the hidden laws of nature is like not knowing the language of the country in which one was born”.⁶⁵ Such secret laws seem to reveal themselves to those who gaze upon this forest and its plentiful vegetation. “Heaven is under our feet as well as over our heads”, quote by Henry David Thoreau; “Nature is full of genius, full of the divinity; so that not a snowflake escapes its fashioning hand”.⁶⁶ All of this is consistent with Humboldt’s statement in the *Cosmos* book, in which he was excited to recall certain landscapes he had contemplated: “the same sense of grandeur and vast expanse of nature, revealing to the soul, by a mysterious inspiration, the existence of laws that regulate the forces of the universe”.⁶⁷

These magnificent paintings of Brazilian landscapes, whether by Rugendas, Clarac, Ender, Bellermann, the Baron von Löwenstern, or by other traveling artists of the 19th century, seem to express the “infinite music that creates the universe”⁶⁸ that Novalis spoke of. These works reflect the spirit of their time, particularly the thinking of German Romantic philosophers of the late 18th and early 19th centuries.⁶⁹ These virgin forests, which may seem banal and form a mere backdrop, are elevated to the category of the majestic and the sublime through painting: “In the absence of direct knowledge of the absolute, ‘the world needs to be romanticized’, sublimated by a projection from the finite: ‘Insofar as I give the common a high sense; the usual a secret aspect; the known the worth of the unknown; the finite an infinite ap-

pearance’,”⁷⁰ wrote Novalis. The plant forms created by these gifted artists’ brushes express the essence of life: “Even in the universe of poetry, nothing is at rest, everything evolves, transforms and moves in a harmonious way”,⁷¹ Friedrich von Schlegel wrote. Rugendas, Ender, and the other German artists who painted Brazil in the 19th century are in fact romantic artists, in the sense that Schlegel attributed to the term: “the tendency toward a deep, infinite sense”.⁷² But “infinity is ineffable. The work’s enigmatic character stems from the symbolization of the ineffable, ‘and this enigmatic character is the source of the fantastic in the form of any poetic exposition’.”⁷³ In Schlegel’s opinion, these masterful representations of virgin forests, which lead the viewer to reflect on nature’s imposing power, express what a work of art must express: “The allusion to the superior being, to the infinite, the hieroglyph of eternal and unique love, of the sacred fullness of life of the formative nature”.⁷⁴ The permanent miracle of ever-renewed beauty is there, in front of us, and is manifested in these charming Brazilian paintings. Certainly, after contemplating them, our perspective on nature will no longer be the same.

Between the blow of the dagger and the taste of poison: Ferdinand Pettrich and the birth of statuary in Brazil

Fábio D’Almeida⁷⁵

The long stay in Brazil of the sculptor Ferdinand Pettrich, between 1843 and 1857, provides one of the most fruitful opportunities to discuss some of the historiographical lapses that have long resulted from the identification of 19th-century Brazilian art with the Imperial Academy of Fine Arts (AIBA), and this one in particular with the presence of French artists in the country. Since his arrival, he has been responsible for a significant number of sculptures produced in the court and surrounding areas. Pettrich – who was born in Dresden – was the main sculptor who worked in Brazil between the first and second halves of the 19th century, despite being the least institutional of them. Continuously requested by the imperial family and political and ecclesiastical figures of the Empire, he never set foot in AIBA to teach, despite having students outside it. Contemporaries of the artist in Brazil observed what appeared to them to be a contradictory attitude on the part of an Academy that, while engaged in associating honorary members and correspondents from other countries, appeared to make little of welcoming a professor with Pettrich’s training and experience.⁷⁶

The reason for this absence, however, is more complex than the simple forgetting of a newly arrived foreign artist. It was actually the result of little-known quarrels between Pettrich and Academy representatives. The first of these was with Félix-Émile Taunay, director of AIBA from 1837 to 1851 and son of one of the members of the so-called French Artistic Mission in Brazil, which had founded the same institution. The feud

between the two was, of course, just one of many personal, artistic, and political feuds that have characterized the institution’s history. However, in the case of Pettrich, the controversy also contributed to making him the most blatant example of the low participation of German-speaking artists among the faculty members of the Academy,⁷⁷ in contrast to their decisive performances in other Empire institutions. This disparity must have contributed to the definition of a peculiar fact in the 19th century Brazilian bibliography, which seems to draw an epistemological and geographical split between artistic and scientific production in Brazil. While the French are often associated with the development of fine arts in Brazil, the Germans are associated with the historical, philosophical, and biological sciences, as well as the development of the so-called “minor” arts, such as engraving, photography, and scientific illustration.

Of course, this disciplinary division is deceptive. There was actually a strong link between German-French practices and knowledge in Brazil at that time. Perhaps the most evident of these is the official adoption by the Empire, in its educational institutions, of the philosophical eclecticism of the Frenchman Victor Cousin, who formed his philosophical method under the influence of the German philosopher Georg Wilhelm Friedrich Hegel’s teleological spiritualism. As for the arts, while the French can and must be regarded as AIBA’s institutional and pedagogical patriarchs, the Bavarians, Prussians, and Austrians maintain a permanent presence as intellectual patrons of the institution, their influence extending directly to the orientation of the main subjects present in the curriculum. Thus, it is impossible to conceive much of the reflection on the goals and interests of a subject as important as Landscape, Flowers, and Animals, without considering the influence of Alexander von Humboldt’s thinking. Nor can those of the Historical Painting course be understood without the

importance of Carl Friedrich Philipp von Martius, particularly in terms of the historiographical program (the union of the “three races”: white, indigenous, and African) that he had submitted to the contest “Como se deve escrever a história do Brasil” (How to write the history of Brazil), organized in the early 1840s by the Brazilian Historical and Geographical Institute.⁷⁸

Pettrich’s arrival in the country must be understood similarly. The effects of his work on the teaching of sculpture at AIBA (then led by Marc Ferrez until 1850 and then by his disciple Francisco Manuel Chaves Pinheiro) are still unclear and need to be elucidated, as which students at the institution – other than his sons and Severo da Silva Quaresma – may have attended his studio. In any case, for Pettrich’s contemporaries, including Manuel de Araújo Porto-Alegre and Francisco Joaquim Bethencourt da Silva (both distinguished professors at AIBA), his arrival established a real before and after for sculpture in Brazil. It would even mark the beginning of this practice in the country. After all, Pettrich produced the first marble statue in Brazil [see p.61]; he created the first sculptural representations of Amerindians, which subsequently opened a major iconographic vein to Brazilian arts; he promoted the first known art exhibition with an admission fee. It was to him, therefore, that both referred to the achievements and destinations of sculpture in the country between the 1840s and 1850s.

Because of its significance, it is worthwhile to study carefully, the trajectory of this German during his stay in the country, shedding light on some circumstances in his career that are still unknown. In Pettrich’s biography, Brazil represents the most productive period of his career, even if so far the least studied, and without which it is difficult to have a clear image of the exceptional trajectory of this sculptor with a truly transnational reach. Based on documents held at the Imperial Museum, little or nothing has been published about Pettrich’s presence in Brazilian

lands, except for a fundamental article published in 2017 by Luciano Migliaccio on the relationship between Brazilian nascent ethnography and the production of the country’s first works with an Indianist theme;⁷⁹ Alberto Chillón’s valuable doctoral thesis on sculpture in Brazil, completed the same year;⁸⁰ and an initial contribution given by Guilherme Auler in 1963.⁸¹ The scarcity of more detailed studies on the artist contrasts with the international interest that his sculptures have aroused in recent years,⁸² particularly his exceptional “Native American Museum” (belonging, since the 1850s, to the Vatican’s Ethnological Museum Anima Mundi),⁸³ dedicated to the representation of Amerindian inhabitants in North America and created exactly when Pettrich was in Brazil.

The following pages take a biographical approach that is less interested in presenting a chronology of Pettrich’s journey in the country and more interested in mapping his productions (many of which are still unknown or lost), his contributions to the art of the period, his professional strategies, and, most importantly, their contacts and sociability networks. This last question appears to clarify not only an important aspect of Pettrich’s career and the connections between the phases before and after his arrival in Brazil, but also fundamental aspects of the relations between artists and high-ranking politicians of the Empire, particularly during the period after Pedro II came of age, when significant projects for the affirmation of Brazilian nationality were constructed. Better than any other artist present in Brazil during the 19th century, Pettrich’s trajectory reveals the engines of a sometimes conflicting dynamic between prominent personalities in the country, both native and foreign. Driven by political and symbolic disagreements, this dynamic has the potential to slide easily into insults, defamation, xenophobic behavior, and, eventually, assassination attempts. The start and end of Pettrich’s stay in Brazil are related to this type of attack.

Suffer in the United States, recover in Brazil

In no remaining document of Pettrich’s life, prior to 1843, the sculptor mention his desire to come to Brazil – not even the existence of our country. Still in mid-1841, in a letter sent to his former master in Rome, Bertel Thorvaldsen,⁸⁴ the artist expressed plans to return to Greece, hoping to avoid an unresolved experience that should have transformed him into the official Otto’s I court sculptor years earlier.⁸⁵ A few months later, in 1842, an event, if not decisive, but catalyst, appears to have led to a significant change in the artist’s plans, who had lived with his family in the United States since 1835. Two hooded men entered the artist’s studio in Washington DC on the night of May 31, 1842, stabbing him seriously in the chest and belly, puncturing a lung. The perpetrators would never be found, but both Pettrich’s contemporaries and himself assumed it was a case of artistic rivalry. His growing close relations with artistic projects by high-ranking members from both parties – Democrats and Whigs – in addition to his immigrant status, would have contributed enough to motivate the attack.

These contacts also helped him to save his life and to prepare for future opportunities outside the United States. Pettrich was fortunate to receive direct care from President John Tyler’s private physician, for whom he had been working on some art projects for some time. Faced with his deteriorating health as a result of the wounds on his torso, the doctor advised him to move to a place with a milder climate. It is unclear what motivated him to choose Brazil, but it is very possible that close allies, in particular Joel R. Poinsett – between 1837 and 1841, Secretary of War in President Martin Van Buren’s administration, and former US special agent to South America – has facilitated the travel arrangements. Pettrich did, in fact, arrive in Rio de Janeiro on an American warship, with expenses paid by the White House

on April 13, 1843, armed with letters of recommendation for the US ambassador to Brazil, William Hunter, and other authorities. He also had the reputation of being one of Thorvaldsen’s most devoted students, a bastion of neoclassicism in Italy.

The years preceding his arrival were particularly beneficial to the development of the arts in the country (perhaps news about this motivated his arrival). The Declaration of Pedro II’s Majority was promulgated in 1840, and his coronation and consecration as emperor in the following year, presupposed the installation of symbolic devices that could promote the image of the new sovereign and affirm the symbolic unity of the country, which was still marked by recent regional uprisings, particularly the Farroupilha Revolution in Rio Grande do Sul and the Balaiada in Maranhão. The organization of the first General Exhibition of Fine Arts in 1841, followed by the establishment of the Pinacotheca at AIBA in 1843 and the creation of the Traveling Abroad Prize, which aimed to complete the training of the academy’s best students, are all measures in line with the new regime’s expansion of artistic demands.

But it’s not all. For other reasons, the precise timing of Pettrich’s arrival could not have been more perfect. Emperor Pedro II and princess Tereza Cristina married by proxy on May 30, 1843, completing the negotiations begun the previous year between the houses of Bragança and Bourbon-Two Sicilies and announcing the arrival of the new empress coming from Naples, accompanied by a delegation of artists, including the painter Alessandro Ciccarelli, and foreign political representatives with whom Pettrich would later make contact. The news of the delegation’s arrival in September imposed the immediate remodeling of the Valongo Wharf, where it was supposed to dock, and became the subject of correspondence between the Imperial Household, the City Council, and AIBA, for a little more than a year, deliberating on the construction of a large

fountain dedicated to the disembarkation of the Empress – decorated with a life-size statue of Beneficência (Beneficence). Pettrich would also play a role in this story. Pettrich’s services would also be requested for the construction of the new headquarters of the Santa Casa de Misericórdia do Rio de Janeiro, which began in 1842 under the encouragement of the Institution’s administrator José Clemente Pereira (also responsible for organizing the first General Exhibition of Fine Arts [EGBA] of 1841). As a result, the sculptor soon found himself in the midst of a massive construction site that had become the court’s municipality.

His convalescence trip to Brazil occurred at a convenient time both for him and the newly formed regime. The Empire now had a sculptor capable of responding to its symbolic needs, particularly at court, and the artist finally had the opportunity to achieve what he had longed for in Italy, Germany, Greece, or the United States: the protection of an official patron, allowing him to enjoy a long period of numerous orders, the respect of his peers, and a comfortable life with family.

First contacts, first orders

The information referring to the first works produced and/or exhibited by Pettrich in Brazil appeared shortly after his arrival. On September 5, 1843, an article in the *Diário do Rio de Janeiro* praised Brazil’s “important acquisition” with the arrival of the sculptor, despite the fortuitous circumstances of his arrival as a “patient seeking health”.⁸⁶ The newspaper reported that, by that time, Pettrich had already made several busts “of people known in this capital” and that he was preparing a group representing *A Caridade (Charity)*. More importantly, a few days earlier, after several posing sessions, he had finished a bust of emperor Pedro II, “certainly the most similar” of the ones that had been done so far. Three days later, Judge Rodrigo S. da Silva Pontes, a close friend of Araújo Porto-Alegre, wrote in his diary that he had also

ordered Pettrich for 150\$000 a bust of the wife of his friend, Judge Veloso, to be sent to São Luís.⁸⁷ The work, which Pettrich expected to be finished in fifteen days, took a month to complete. Although late, the speed with which he completed it attests to the significant work capacity that close friends have attributed to him since his period in Rome.

It is not surprising, therefore, that he produced so many works in such a short period of time. In December 1843, Pettrich displayed several of them at the General Exhibition of Fine Arts (EGBA). The exhibition catalog reveals the identity of the busts alluded to by the *Diário*, months earlier. In addition to the marble statue of *A Caridade* and a bust of Christ, he presented busts of Paulo Barbosa da Silva, the butler of the Imperial Household; Antonio Barbosa, his brother; Genaro Merolla, diplomatic agent of the Kingdom of Naples; João Samuel, important banker; Thomaz Guido, Minister Plenipotentiary of Argentina to Brazil; and, finally, of the Emperor himself, along with two other unidentified portraits. By the way, copies of the bust of emperor Pedro II were sold simultaneously to the event, to any interested party, for the modest price of 50\$000.⁸⁸

If Pettrich’s works at the Exhibition indicate the instantaneous interest that his arrival sparked in politicians and the nobility in Brazil, they also demonstrate his ability to mingle with prominent personalities, a capacity that was also seen in the other countries he visited, and to align himself with artistic projects then underway. In Brazil, he quickly established himself under the protection of José Clemente Pereira, and alongside Araújo Porto-Alegre, a close ally of the Santa Casa administrator. Pettrich became a close friend and collaborator of Porto-Alegre, a relationship documented by works, joint works, events attended together, and in letters that the Brazilian sent to close friends, explaining an important network of personal and professional relationships – which also included, for several years, the emperor’s butler.

Porto-Alegre assessed the 1843 Exhibition, not only praising Pettrich and his works but also announcing that Clemente Pereira had ordered five life-size statues from the sculptor for the Santa Casa de Misericórdia, the first of which was *D. Pedro II, vestido no ato de sua sagração (King Pedro II, dressed in the act of his consecration)*.⁸⁹ To the artistic enthusiasm of Porto-Alegre in the face of the production of the first statue sculpted in Brazil, there was also a pedagogical expectation: the young sculptors would finally have the opportunity “to improve their art, seeing the execution of a marble statue”. The news spread quickly. In March 1844, the American newspaper *The Whig Standard* referred to a new era of the arts in Brazil, highlighting the commission that should fall to Pettrich for at least four years and which included, in addition to the statue of Pedro II, one of Aesculapius (god of medicine), two distinct sets representing *Caridade* [see p.65], and a large relief made from marble for the pediment of the Santa Casa,⁹⁰ which he never completed.⁹¹

The relationship between the two artists and the administrator would lead to new projects, sketched in 1844, resulting in other impressive works to be included in the same Santa Casa de Misericórdia, in the Hospício de Pedro II (Pedro II Mental Asylum, whose cornerstone was installed at the same time as the previous one, in 1842), in the Casa dos Expostos, and in the Masonic Palace of Lavradio. In addition to the theme of charity, which is very important to Clemente Pereira,⁹² Pettrich’s presence allowed him to resume an old plan, which had dragged on without success since the 1820s: to have a statue of emperor Pedro I erected. Aside from the celebratory and political aspects, of course, the project of building a monument to the former sovereign interested Pereira as a way of including his own name in the memory of the September 7, an event in which he was intimately involved.⁹³ In 1844 Clemente Pereira met with Porto-Alegre to resume the design of the statue,⁹⁴ and the latter created the layout of the

piece and invited Pettrich to develop the model, which he did.⁹⁵ Although the project did not go beyond this phase, Pettrich’s model would come into evidence again in 1855, when the production of the statue finally began.

There is little information about the concurrent production of the model for the statue of Pedro II, in 1844. In any case, what is known is that he demonstrated incredible agility. The same Porto-Alegre stated in May of the same year (less than five months after announcing the order) that Pettrich had finished the plaster, that the work had been approved by Clemente Pereira, now awaiting the arrival of the marble for the final execution of the piece.⁹⁶ A few months later, in November, Pettrich displayed the plaster, along with several other busts, medallions, and statues produced in the meantime.⁹⁷ The exhibition, open for almost a month in a mezzanine of Praça do Comércio, was, apparently, the first solo exhibition by an artist in the country – aside from this, with an admission fee.⁹⁸ The sculptor’s studio was then located in the same street, where he remained for a little over a year, the end coinciding with the final of the exhibition.

At the beginning of 1845, by concession or invitation from the emperor, the sculptor moved his workshop to the Paço Imperial.⁹⁹ His new workspace was on the ground floor, facing the square, and was beneath the headquarters of the Brazilian Historical and Geographical Institute, of which Porto-Alegre was general secretary. Between the 1840s and 1850s, the studio became a popular tourist destination in the court, foreshadowing another important cultural space for Germanic culture in the city, dedicated to classical music and frequented by Pettrich: the Pharoux hotel (on the Pharoux Pier, now incorporated into Praça XV de Novembro), just a few meters from the Paço. One of its rooms was occupied by members of the musical association *Sängerbund*; in memory of its director Stockmeyer, Pettrich would make a statue *A Caridade* for his grave. Several foreigners pass-

ing through Brazil at the time reported having a pleasant visit to the sculptor’s workshop,¹⁰⁰ and rumors circulated that Pedro II had installed a secret door opening onto the studio in order to gain direct access to the sculptor’s company and his works.¹⁰¹ In the following years (except for some periods when he withdrew to his farm in Iguazu, acquired in 1846), it was in the Paço that Pettrich carried out his most important works.

First contacts, first quarrels

Despite his immediate success, Pettrich faced obstacles upon his arrival. It wouldn’t take long for him to feel the tensions of a still narrow artistic milieu, which Brazilian artists or those living in the country between the 1840s and 1880s complained about so much. Most of the time, the insults published in newspapers were not named, with their authors remaining hidden behind pseudonyms that only a few knew how to decipher. This was the case with Pettrich’s first known experience with critics. During the exhibition of his works at Praça do Comércio, a supporter of the artist was already complaining about the persecution that anonymous personalities made of his qualities as a sculptor.¹⁰² In some cases, however, identities became public, exposing rivalries that were then limited to the internal walls of institutions or conversation circles. Pettrich’s name was dragged into the controversy in late 1846. On December 17, an anonymous critic reacted to a recent article published days earlier praising the newly opened EGBA, as well as the “moral progress of the academy”.¹⁰³ Indignantly, he wrote that one could not call a “true academy of fine arts” an institution with professors who despised their students, for fear of being surpassed, and with a superb director who had the gift of vexing “the good artists who step onto the Brazilian ground”, in particular, Mr. Pettrich [...] [that] only misfortune stops him here, wanting to take from his hands the great marble statue of HIM

[...] as another monument has already been taken from him in Largo do Vallongo”.¹⁰⁴

Given the tone of the language and the position taken in the article (from the Academy), it’s difficult to believe the critic was anyone other than Porto-Alegre. Indeed, his gifts as a polemicist were well known, and he had publicly exposed, in newspapers, his opposition to Taunay since 1845¹⁰⁵. In that same year, Porto-Alegre wrote an article in which he attempted to refute Taunay’s claim that the work *Hercules na fogueira (Hercules in the bonfire)*, which he had exhibited at the EGBA in 1844, was not entirely composed by him, but “by a colleague and friend of mine,” being an allusion to Pettrich.¹⁰⁶ The tension between the two would only grow in the years that followed. Whether by coincidence or not, a few weeks after the anonymous article was published, Porto-Alegre resigned from the Academy and began a period of even more vehement opposition to Taunay, the most well-known, without a doubt, the great controversy surrounding the Travel Award, granted to the painter Léon Pallière, in 1849.¹⁰⁷

Until the publication of the December 17, 1846 article, perhaps few were aware of Pettrich’s tumultuous relationship with Taunay. However, after his name was mentioned in the article, the German felt compelled to provide public clarification. In a lengthy article published on December 28, he not only discussed his interactions with Taunay, but also revealed his feelings about the director as a person and an artist. At first, he claimed that no one had taken his job. In relation to the Empress Wharf monument, he clarified that a member of the Chamber had come to his studio to request a design for the monument “that would perpetuate the august consortium of TIM”.¹⁰⁸ Sometime later, when a competition was opened for the same monument, he decided not to apply, seeing his “proposal expired”.

I required my drawing, and I could never have it, and I don’t know why?!

M. Taunay, who was looking for me in my workshop after this, invited me to enter [the contest], and I explained my reasons for artistic decorum and showed him that the price of the statue was below all appreciation. M. Taunay tried to persuade me with a thousand banal reasons that only weigh heavily on the minds of the ignorant; and he concluded his speech with the example of artists who have sacrificed themselves for the arts, and he even told me about one who died of hunger ! ! ! I told him that he was in a false position, that he got involved in things that he understood nothing, [...] that I would not enter, and will never enter, vicious contests demonstrating a lack of practice and knowledge of the material works of statuary. I asked him if he would deign to starve to death before me because he loves the arts so much, and I ended up formally telling him to stop deceiving the Brazilians with their polite terms; [...] I didn’t come to Brazil with false leaflets [...] decided to travel from the United States to recover from a potentially fatal illness. [...] but I don’t want to enter contests run by a judge like M. Taunay, who appears to be educated in many things except fine arts, and I don’t trust the capacity and judgement of some judges, because I know them through my misfortune.

Pettrich’s words reveal the depth of his resentment toward AIBA’s director. Approaching to the also simultaneous dispute between Taunay and Porto-Alegre, it is unlikely that these situations were disconnected, especially when considering the friendship and close collaboration between Porto-Alegre and the sculptor.¹⁰⁹

From 1846 to 1851 (when Taunay retired), neither Pettrich nor his Brazilian colleague felt comfortable with the Academy. Another virulent article about AIBA was published in August of that last year, but this time by a senator, which is indicative of the situation. It was a transcription of a speech delivered by José M. da Cruz Jobim,¹¹⁰ senator for the province of Espírito Santo

(though he was born in Rio Grande do Sul) and childhood friend of Porto-Alegre.¹¹¹ With information clearly pointed out by his countryman, the senator questioned the institution’s legitimacy citing as a reason the indifference to which it had relegated Pettrich, this “extraordinary man”, who was not even a correspondent for the Academy. When Porto-Alegre finally won his triumph and took over as a director of the Academy in 1854, a position he would hold for only three years, direct collaboration at the institution no longer seemed to interest Pettrich. However, he was interested to seize the opportunity to request his appointment as an “Imperial Household Sculptor”,¹¹² to which Porto-Alegre was favorable. Almost at the same time, the sudden death of Clemente Pereira, in the middle of that year, stimulated Pettrich to create a statue in memory of the administrator. The opening of the competition for a statue of Pedro I, at that same moment, also attracted his interest. Of all the controversies aroused by this last event, once again, he would not go unscathed.

The statue of Pedro I and a new dispute

The creation of the equestrian statue of emperor Pedro I, Brazil’s first monument, is one of the longest and most complex chapters in the history of Brazilian art. It began in 1825 and ended only in 1862, with the inauguration of the statue in Largo da Constituição (now Praça Tiradentes), in Rio de Janeiro. Its history was the subject of a beautiful text by Paulo Knauss¹¹³ and it is uninteresting to repeat it here, except for the participation of Pettrich, virtually unknown.¹¹⁴ For the big picture, it is enough to know that on September 7, 1854, the Municipality of Rio de Janeiro opened a public contest for the monument – with Porto-Alegre as a member of the commission – and a few days later published an international public notice for the competitors. The deadline for delivery of the models was March 1855. From June to July of that

year, the drawings and models were exhibited, sparking debates and controversies about their qualities and the abilities of their creators. Thirty-five proposals were received on time. Pettrich was not among the proponents. It is not known exactly why he did not submit a proposal during the public notice period. Perhaps he remembered his experience with the aborted competition for the statue of Beneficência, which had provoked his antagonism with Taunay, or, still, the fate given to the first model he had made for the statue of Pedro I. The project had been abandoned and restarted so many times since 1820, the sculptor anticipated that the new campaign for the monument would fail once more.

However, as soon as it became clear that the project would be a success, Pettrich decided that he would not let expire the proposal made ten years ago, together with Porto-Alegre, unlike his attitude at the time of the imbroglio with Taunay. In addition, he created two new models. A strange movement then arose in the newspapers. Starting in June 1855, with the entries for the competition already closed, news was published about other works that Pettrich was completing for other individuals, being followed by comments such as: “With artists of this nature in our country, we do not need to go *begging Europe* for works that perhaps, by no means, can match the well-finished statue.”¹¹⁵ Others openly said that Pettrich was the only one in Brazil, who could make the monument.¹¹⁶ When the contestants’ submissions were on display at the Academy on July 6, 1855, the *Correio Mercantil* published an unusual note:

Mr. Fernando Pettrich, sculptor, writes a letter to Mr. Chairman of the Equestrian Statue Commission asking permission to exhibit in the competition room some models he had made so that they could be seen there by the public of this city. The license was granted with the clause of not being part of the contest as it was made public that the deadline had already expired.

*There are three models that Mr. Pettrich sent, and they are all displayed. The greatest is the one he did years ago, which was already well known to many people; the two small ones are those he offers for the consideration of all lovers of the fine arts.*¹¹⁷

Opinions for and against Pettrich sparked heated debate. Some claimed that they were the best models presented – the ones who, by the way, had pleased the Emperor the most – and that if they couldn’t find anything satisfactory among the submitted works, another invitation should be made so that Pettrich could compete officially.¹¹⁸ Others, on the other hand, began to depreciate both the old and new models for the monument, which Pettrich then displayed, and even all of his creations made in the country: “What merit do you see Mr. W in the statues of the insane asylum, other than that of a hand used to working in marble?”¹¹⁹ For this critic, Pettrich would be nothing more than a skilled cutter. Except for his Napoleon, none of his creations “denote the conception of a genius!”, and even the “talent of Mr. Pettrich is in sensitive decay.”¹²⁰

Pettrich, once again, defended himself against the attacks and published a text in which he asserted his position as an artist and creator (rather than just a practitioner), as attested to by international publications about him. However, the campaign built around the sculptor, to get his models accepted, was not successful. The competition was won by João Maximiano Mafra, a professor and AIBA secretary, with a project later submitted to the French sculptor Louis Rochet for adjustments and execution. Pettrich’s models seem to have been lost, but the publication of the description of one of them, which “represented Pedro I, at the moment in which he promulgated the Brazilian Constitution in Praça do Rio,”¹²¹ suggests not only the great similarity with the Mafra’s winning project, but also confirms that, in both Pettrich’s and Mafra’s projects, it is about the conception and visual program published by Por-

to-Alegre in one of his articles in the *Guanabara magazine*, in 1854.

Patrons, benefactors, and Brazil’s first marble statue _____

Despite the numerous private orders he had received since his arrival, it was to the promotion of his works by Clemente Pereira that Pettrich, in the 1840s and 1850s, devoted most energy. The sculptor conveniently combined two qualities that recommended him for the work of expanding the facilities of a Catholic-oriented institution, located in an Empire that was still far from declaring its independence from the Roman ecclesiastical institutions:¹²² being an artist with solid training and practice, and a practicing Catholic, recipient of the order of Saint Sylvester, offered to him by the Pope. It is a significant feature in the formation of his personal networks in the countries where he lived, as well as in the understanding of many of his works, which shared the formal interest of Roman purism.¹²³ In particular, it is worth emphasizing Pettrich’s relationship with his friend and colleague in Thorvaldsen’s studio, Pietro Tenerani (perhaps the most important sculptor in Italy, after the death of his master), as well as his ties to the religious devotion of the Nazarenes Johann Friedrich Overbeck and Peter von Cornelius. They wrote a laudatory letter in support of the purchase by the Vatican of Pettrich’s “Native American Museum” in 1856.

The volume of work obtained by Pettrich through these connections justified the presence of three permanent assistants in his workshop: two of them were his children, and the third was an external assistant named Severo da Silva Quaresma. Following this initial set of statues commissioned in 1843, others were commissioned to be designed for the Santa Casa de Misericórdia and an attached institution, the Hospício de Pedro II. In the following years, Pettrich made numerous

busts for the two institutions (Hipócrates, Ambrósio Paré, Francisco Mello Franco, João Alves Carneiro, Tomas Ribeiro de Faria, Joaquim Babo Pinto, Pedro Dias Paes Leme da Câmara, José Clemente Pereira), as well as the statues of the priests José de Anchieta, Frei Manuel de Jesus, Miguel de Contreiras, physician Philippe Pinel, psychiatrist Jean-Étienne Esquirol, allegorical figures of Science and Charity, in addition to two commissions by the emperor himself for statues of St Peter of Alcantara and José Clemente Pereira. The impressive volume of work attests to the extensive use of Pettrich’s services by official Brazilian institutions. Not just the quantity, but the ties among the works is crucial. Indeed, the works spread by Santa Casa and the asylum reveal the Empire’s most complex and comprehensive iconographic program involving sculptures, carefully declining, in each institution, in a myriad of effigies of spiritual and intellectual patrons, benefactors, and benevolent, both historical and contemporary. The feat appears to be unprecedented in any other American country at the time, and it is all the more impressive because it came from the studio of a single artist, even if there were no major competitors at the time.

The most significant and long-awaited sculpture in the collection was, without a doubt, the statue of emperor Pedro II – the first ever made in the country and the first-ever produced of the young monarch [see p.61]. As can be seen, Pettrich finished the plaster in just six months, in May 1844. The contract (verbal or oral, it is unclear) stipulated a two-year period for the preparation of the model and its execution in marble,¹²⁴ which Pettrich followed. At the end of February 1845, the block of Carrara marble finally arrived at the port of Rio de Janeiro,¹²⁵ to the slight disappointment of Porto-Alegre, who had fantasized about the first Brazilian statue carved from Brazilian marble.¹²⁶ At the end of 1846, in his open letter to the newspaper, Pettrich stated that the work was completed¹²⁷ and, in 1847, the first reports

appear from individuals who went to the artist’s studio to contemplate it.¹²⁸ Little was said openly about the statue until the early 1850s, when it would once again dominate the news on December 5, 1852, with the long-awaited inauguration of the Hospício de Pedro II, three days after the emperor’s birthday. A large official entourage accompanied emperor Pedro II on a visit to the patient wards during the ceremony. In the imperial hall, he and the empress took a seat beside the statue, still covered with an enormous “canopy of crimson velvet”.¹²⁹ After a brief speech, the work was unveiled to the public, followed by a 21-gun salute fired from an artillery park installed next to the building. Brazil’s first marble statue was finally inaugurated.

The model chosen by Pettrich reflected, on the one hand, his careful attention to the inaugural representations of Pedro I made by Jean-Baptiste Debret and Henrique José da Silva in the 1820s, which also reverberated in the portraits of Pedro II painted by François-René Moreaux and Raymond-Auguste Quinsac de Monvoisin, shortly after the completion of the Pettrich statue. On the other hand, it is impossible not to perceive an immediate connection with the sculpture *Washington Resigning His Commission*¹³⁰ [see p.69], which he created in the United States just two years before beginning work on the statue of the Brazilian monarch. President there, monarch here, both share the same general disposition (by the way, inspired by a long iconographic tradition of political representatives and monarchs) and, above all, a desire for a grandiloquent representation of their models as benevolent sentinels of peace, on one side, and warrior-heroes ready to defend their territories, on the other side.

Modeling Indianism _____

In addition to the first marble statue carved in Brazil, Pettrich also made another of the most important contributions to 19th-century Brazilian

art, which had a particular influence on the development of Indianist iconography – unavoidable in Brazilian artists active in the years and decades that followed his passage. This influence, in fact, seems to have extended both to allegorical Indianism, which was prevalent until the 1850s, and to historical-literary Indianism, which emerged in the following decade. As for the first, Pettrich is not exactly its creator, since the allegorical resource of representing America as an indigenous figure has been common since the 16th century, being the theme of numerous publications. It was him, however, who delivered the first work of art to elevate an Amerindian figure to the status of symbolic protagonist of the Brazilian nation, without any ephemeral intention. Alberto Chillon perfectly observed the origin of this genealogy in Pettrich,¹³¹ to which it is interesting to add previously unknown information.

In his exhibition at Praça do Comércio, at the end of 1844, the sculptor included three statues (apparently life-size). The statues, apart from that of Pedro II, would draw the attention of commentators and visitors: a statue of *Napoleão* [sitting] *sobre um Rochedo em Santa Helena (Napoleão on a Rock in Santa Helena)*,¹³² symbolizing France; *Um cavaleiro da Idade Média (A knight from the Middle Ages)*, Portugal; and the figure of an *Índio (Native American)*, Brazil. There is no information about the purpose of these statues as of yet, but one important fact links them to Pettrich in terms of collaboration and friendship. The Brazilian government thanked Porto-Alegre and Pettrich on May 8, 1847, for the “offers they made to the National Museum”: the first, the statues of Napoleon and Charity, as well as the bust of Thorvaldsen; the second, the plaster statues of Portugal and Brazil, and the busts of the emperors.¹³³ The fact that they donated works created by Pettrich at the same time, discriminating who is donating which work of art, suggesting that they were the result of some common joint project. Porto-Alegre was involved, at that very moment, with the renova-

tion of the Paço de São Cristóvão, with the help of Pettrich for the nomination of Pietro Tenerani to provide a monumental marble staircase for the palace. This fact makes it very likely that the sculptures were part of a decorative program for the palace – which was not carried out – that ended up choosing the indigenous as a permanent allegory of the country and a symbolic link between the Portuguese and French heritages, represented by Napoleon and the knight of the Middle Ages.

After being accepted into the National Museum’s collection, the works were displayed in the main hall for at least thirty years. In 1870, Ladislau Netto also praised the ensemble, stating that the statue of Brazil was a “figure of a young indigenous, gracefully decorated with feathers and armed for war or hunting”.¹³⁴ The work thus set an important precedent. One must imagine that it was anything but accidental that Silva Quaresma – the only confirmed disciple of Pettrich, apart from his children – was the author of another of the first examples of allegorical Indianism in sculpture, installed right on the pediment of the Cassino Fluminense,¹³⁵ in 1857, at the exact moment that Pettrich was leaving Brazil. From Quaresma to later works by Louis Rochet, Almeida Reis, and Chaves Pinheiro, all the artists who created sculptural allegories of Brazil, having the figure of the indigenous as a central element, without a doubt, would find in that statue of Pettrich, always present in the Museum, the first and the best-known example of this allegorical lineage.¹³⁶

Pettrich’s influence on historical-literary Indianism is also as important as or more important than the previous branch. On his arrival in the country, he brought with him some of the busts he created of chiefs of “civilized tribes” on the American east coast. The first one we have news of was a bust of *Black Hawk*,¹³⁷ created in the 1830s. Also in the USA, the sculptor exhibited a plaster statue, larger than life of *The dying Tecumseh*. In 1850, Pettrich resumed these works and expanded them to an ambitious project,

which was completed in 1856, with the production of more than thirty friezes, statues, busts, and plaster sketches, as well as two marble sculptures – one of them, the marble statue known as the dying *Tecumseh* [see p.72], was commissioned by an American businessman living in Brazil, Clinton Van Tuyl. In this absolutely *sui generis* set, Pettrich made an effort to invest his indigenous figures with historicity – particularly *Tecumseh* and the reliefs.¹³⁸ They do not represent indigenous *types*, but chiefs and members of their families (each with a name) that the artist had seen in 1837, during a visit by an indigenous delegation to Washington. In 1857, the collection was sent to London and then to Rome, where it is now housed in the Vatican Ethnological Museum. Its development reveals a debt to the intellectual environment that Pettrich attended at the Brazilian Historical and Geographical Institute (IHGB), as suggested by Luciano Migliaccio.¹³⁹ However, the collection’s impact on Brazilian artists at the time is still little discussed.

The collection’s flagship, the *Dying Tecumseh*¹⁴⁰ suggests that these effects did exist. Leaning against a cut tree trunk, the Shawnee chief – already the greatest symbol of Indigenous resistance in the United States in the 19th century – experiences his final moments of life. The theme of the dying indigenous is, in fact, the central element of the new phase of Brazilian Indianism, which began in the 1860s. Victor Meirelles, a painter, becomes an absolute reference of it, particularly from his *Moema*. No other Brazilian artist, painter, or sculptor, had dared to focus his work around the vision of a deceased indigenous person before Meirelles. Subsequently, few were the most outstanding who failed to do so. Prior to Meirelles, however, it was Pettrich who pioneered this path, furthermore, with a monumental-scale work of which (there is no doubt) Meirelles had been aware of since his days as a student at AIBA, during the same period in which the sculptor worked in the Paço.

The Butler’s Poison and the German Antidote

Clemente Pereira’s death in 1854 marked the end of an era of productivity and prosperity for Pettrich, as well as the beginning of the end of his life in Brazil. The last known great work he completed in the country was a statue of Pereira [see p.59], commissioned by the emperor himself on May 22, 1854, in order to honor a central figure in the Empire’s medical and philanthropic practices. But the work, in addition to earning him the exorbitant sum of 20:000\$000,¹⁴¹ also seems to have had disastrous consequences for Pettrich. The sculptor’s son Adolpho gave the only, poignant, testimony to these circumstances in Rome around 1873, shortly after his father’s death:

While Pettrich was working on the statue of José Clemente Pereira, on a Sunday, an eminent person came to visit, claiming to be his friend; while strolling through the garden, this character made a proposal to Pettrich. What if he were inclined to do him this favor, or rather his [political] party, he would not lose a single penny of the money won to create the statue, and would be rewarded for the favor done to him and his party. [...] do everything possible so that, during the execution, the marble breaks in some parts, so it will be necessary to order another block of marble, and this execution will take time, and things, little by little, are being forgotten, until some incident happens so that it does not reach the execution.

[...]A few days later the eminent figure returns, and [Pettrich] has given his answer: I cannot betray the Emperor under any circumstances [...] my conscience as an honest man does not permit me to go on with such an abominable deed to my benefactor.

– Well, replies the eminent man, all right, get on with your work, Mr. pettrich. –

A few months later, Pettrich paid a visit to that same eminent personage, His Excellency Paulo

Barbosa – His Majesty Pedro II and the Imperial Family’s butler – at the Imperial Palace of Boa Vista, in São Cristóvão, Rio de Janeiro. [Barbosa] invited him to have a cup of coffee together in the garden. Pettrich accepted and drank his cup of coffee without the slightest suspicion. Were present the butler’s wife, Lady Francisca, as well as his secretary, Jacobina. But after fifteen minutes Pettrich didn’t feel well, took his leave, and left. After walking for a while, he felt worse, and began to vomit, arriving home in a miserable state. A suspicion comes to his mind, and then having a close friend very educated in chemistry, named Lehmann, from the same town as Pettrich, he confides this to Lehmann, who immediately does saliva and urine analysis with our doctor, Dr. Lallemand, a skilled physician and German from Lübeck. The result found was plant poison (common in almost all gardens), thus making an antidote against the poison, which recovery lasted a few months [...] However, they recommended not to reveal anything without having sufficient and positive proof of the fact, as well as a fundamental testimony to act. [...] [Pettrich] So he prepared to return to Europe with his family, not being safe to stay in Rio de Janeiro.¹⁴²

The story is disturbing. Because it refers to general facts, names and relationships, being quite precise. Pettrich, in fact, had become very close to Paulo Barbosa since his arrival in Brazil. When the butler was forced to flee to Europe in 1846, under the same suspicion of attempted assassination of political rivals, the relationship between the butler and Pettrich continued to be maintained by Porto-Alegre – Barbosa’s friend. On several occasions, when Porto-Alegre, writing letters to the butler and his wife, sends greetings from “his friend” Pettrich. For example, in December 1850, he told Lady Francisca that “Pettrich is looking forward to her return, and [waiting] with a beautiful marble bust ready”.¹⁴³ Paulo Barbosa’s

return only took place in 1854, precisely at the moment when Clemente Pereira passed away, his old ally for Independence, but after a long time, the executioner.¹⁴⁴ It is a possibility, therefore, that the two facts are linked.

Paulo Barbosa’s motives for sabotage the execution of the Pereira statue, commissioned and paid for by the emperor himself, are perhaps not so complicated. Since 1842, José Clemente Pereira (a Portuguese naturalized Brazilian) has been a notable patron of the arts, in parallel with the gradual erasure of Paulo Barbosa, who had previously played a key role in artistic commissioning linked to the Empire and the Imperial Household until then. After the butler’s departure for Europe, Pereira became ubiquitous in the Empire’s greatest architectural and artistic projects over the next two decades. It fell to him to be honored in 1854, with a life-size statue, paid for by emperor Pedro II and conceived, from the beginning, to be placed in front of the statue of the monarch, in the Hospício. Paulo Barbosa, in turn – no longer as politically important as he once was, but still close to the person of the Emperor – deserved only a bust. As a result, something resembling spite or envy may have motivated the plans to destroy the administrator’s statue.

So far, no document has been discovered that guarantees the veracity of the story of the new attack on Pettrich. However, at least one passage in an epistolary exchange, along with other subtle but relevant information, contributes to making the account more credible and realistic. In terms of letter exchanges, on October 25, 1857, Marino Marini – an ecclesiastic sent by the Pope to Brazil who had mediated the transfer of the “Indigenous Museum” to the Vatican in 1856 – wrote to Pettrich the following and suggestive message: “I haven’t heard from you distressed me a little; but now that I have learned that you are with your family in London, in good health, I am happy and at ease; and I congratulate you on your happy journey, and how lucky you are to have escaped

in time from a country where life is always a danger.”¹⁴⁵ Marini’s allusion to Pettrich’s departure as a sort of escape is bolstered by the additional information. He actually left for London with his family on June 13, 1857, the day before the inauguration of the statue of Clemente Pereira, which was attended by the Emperor and, of course, Paulo Barbosa. The decision to leave a country where they had lived for fifteen years without even waiting for the inauguration of the last and second most important statue he produced for the Empire is, to say the least, strange. Without any farewells or ceremonies in newspapers, it was the last time the country saw the German sculptor, harder than stone, which neither the point of a dagger nor the touch of acid could chip away.

Emil Bauch, Ferdinand Keller, Friedrich Steckel, Georg Grimm: four German artists, four artistic characters on display in the general exhibitions of the Imperial Academy of Fine Arts¹⁴⁶

Fabrizio Miguel Novelli Duro

German artists on display in Brazil? ———

Artists from the current German territory and other German-speaking countries have been working in Brazil for a long time. An important record of this relationship, in the artistic field, was created by the writer and historian Guilherme Auler. In a two-volume publication entitled *Presença de alguns artistas germânicos no Brasil (Presence of Germanic artists in Brazil)*, the author devotes himself to re-creating, whenever possible, the trajectory and activities of six Germanic artists on the national territory, distinguishing them based on their performances. The landscape artist Baron von Planitz (Karl Robert von Planitz),¹⁴⁷ sculptor Ferdinand Pettrich¹⁴⁸ and portraitist Ferdinand Krumholz are in the first volume, while photographer Revert Henrique Klumb,¹⁴⁹ engineer Otto Reimarus and painter Ernst Papf are in the second one. Originally published as an offprint to *Vozes* magazine in Petrópolis between 1963 and 1964, at least some of the texts had previously been published in 1957 and 1958 as contributions to *Jornal do Brasil*, for which Auler wrote. The entire collection was later published in the 10th edition of the journal *Arquivos da Escola Nacional de Belas-Artes*.¹⁵⁰

In order to reconstruct the performance of some of these characters, Guilherme Auler turned his attention to the participation of artists, among

other activities, in the general exhibitions of fine arts organized by the Imperial Academy. Although the links established between the artists and the exhibitions are not its main goal, the text points to relevant consequences of the event, such as the awards of Pettrich and Krumholz, named Knight of the Order of Christ and Knight of the Imperial Order of the Rose, respectively, because of the works they exhibited in 1843 and 1848. This evaluation of the participation of foreign artists, figures who are frequently overlooked by historiography in more in-depth studies, has proven to be a fruitful exercise in understanding Rio de Janeiro’s artistic landscape, as demonstrated by Elaine Dias’s dedication to the French artists who participated in the event.¹⁵¹

The Imperial Academy’s history of public exhibitions in Rio de Janeiro is an important chapter to be written alongside the history of art in Brazil. The artistic exhibitions have attracted the attention of several Brazilian authors and researchers over the years. Sonia Gomes Pereira observes that “it is never too much to emphasize the importance of the General Exhibitions of the Imperial Academy of Fine Arts for 19th-century Brazilian art”.¹⁵² If the institution’s history has been written and reconstructed by several authors, we can focus on another aspect of the Academy: in addition to being a training ground for artists, it was also responsible for the exhibition of artistic productions to the public in Rio de Janeiro.

In 1840, director Félix-Émile Taunay instituted general exhibitions, which marked an important turning point in the institution’s history because the exhibitions were no longer limited to members of the Academy and were open to other artists working at the court – from private, restricted to students and teachers, the exhibitions became general.¹⁵³ As a result, the exhibitions were no longer limited to Brazilian artists who were either established in Brazil or received their artistic training in the country. The works of foreign artists passing through the country – French,

Italian, Portuguese, English, Belgian, and German – began to be exhibited on a regular basis.

It is important to emphasize that, unlike current art exhibitions, which are organized by curators who choose what should be displayed based on a preconceived discourse, academic exhibitions were organized based on a public call, through announcement in the newspapers, and the artists interested submitted their works to the specialized jury, formed by the professors of the Academy, who accepted or refused the artwork submission. At the end of the exhibition, the aforementioned professors formed an award jury, debating the merits of the exhibited objects and deciding which artists should be recognized. The decision was made by the institution, which was drawn up in an opinion and later forwarded to the government for ratification. In addition to the possibility of their works being purchased for the Academy’s art gallery, the artists could receive honorable mentions, gold or silver medals, and honorary distinctions from the imperial orders. Within the scope of the exhibitions, the artists received distinctions from The Imperial Order of the Rose, The Imperial Order of the Southern Cross, and Order of Christ, in different degrees: knight, officer, commander, dignitary, and grand dignitary.

Most of the time, the works accepted for the exhibition were registered in a publication, a catalog, in which included information about the author, address, name of the works and, in some cases, the owner of the piece were listed. According to Carlos Roberto Maciel Levy, responsible for organizing and republishing the content of these catalogues, the series of events included 516 artists and 3,315 objects.¹⁵⁴ These artists and their works of art provide an overview of the artistic production that circulated and was available in Rio de Janeiro in the 19th century. In addition to works created in Brazil, the catalogs include works made outside the country that were brought or sent by their creators, as well as artistic objects acquired by collectors and submitted to academic

exhibitions, whether contemporary or prior to the 19th century.

During the 44 years of the Second Reign separating from the first public exhibition, the General Exhibition of 1840, from its twenty-sixth edition, held in 1884, several artists from German-speaking countries had their works exhibited at the Imperial Academy Palace of Fine Arts. Johann Moritz Rugendas, Eduard Hildebrandt, Friedrich Hagedorn, Emil Bauch, Karl Linde, Bernhard Wiegandt and Thomas Driendl are some of the names that can be mentioned, along with the aforementioned Pettrich, Krumholz, and Klumb. It is also important to remember the artists who were professors at the institution and displayed their work there, such as Augusto Müller and Georg Grimm.

In this text, we delve deeper into the relationship between four German-born artists and the exhibitions organized by Brazil’s art education institution, highlighting the various profiles of these characters: the illustrator Emil Bauch, the painter Ferdinand Keller, the collector Friedrich Steckel, and the professor Georg Grimm. As we look at the artists’ journey through the exhibitions, as well as at their developments, we can see the various roles capable of being occupied by artists in Brazil during the second half of the 19th-century. Such performances are revealed as we start from the general exhibitions as a research “framework”, focusing on characters who have received little attention in historiography or who deserve to be reconsidered in light of new questions.

Four artists, four perspectives —————

Emil Bauch (1823- c. 1890)

Emil Bauch, born in Hamburg in 1823, died in Rio de Janeiro in mid-1890. These data, together with the record of settling down in Recife in 1849, indicate a presence in Brazilian territory for almost a half century, beginning with the album *Souvenir de Pernambuco*, with twelve views,

recorded by F. Klaus (1852). Bauch is the most frequent participant in the artistic competition among the German artists discussed here, participating four times between 1859 and 1872. We are particularly interested in the artist’s first participation in the Academy’s exhibition.

Bauch’s debut took place at a particular moment in the exhibitions’ reopening after a nearly seven-year pause. After having been held year after year, without interruption, between 1840 and 1850, the exhibitions, as well as the Academy, went through a period of institutional turmoil due to a change in the board of directors. The event’s resumption was marked by new protocols and ceremonies, which were immortalized by the traits of the German artist. Bauch’s perspective is – perhaps – the only record of the arrangement of the paintings in the newly inaugurated Pinacotheca at Imperial Academy, which hosted the 1859 General Exhibition.

As can be seen on p.79, it is an engraving, originally published in the periodical *Illustrirte Zeitung*, with the subtitle *Prize distribution at the Academy of Fine Arts in Rio de Janeiro on March 15. From a drawing by Emil Bauch*.¹⁵⁵ Bauch represented Pedro II as the central figure of the scene, along with Empress Teresa Cristina, both enthroned beneath the Imperial Household canopy and coat of arms. The subjects of the ceremony are represented in the lower part of the image; above them, vast walls are covered with works of art of various sizes and artistic genres. The ceremony of awarding prizes to the artists who participated in the general exhibitions that year was surrounded by the most solemn pomps. “*as His Majesty the Emperor deigned to come to distribute them to the artists themselves with his august hands in a public session of the academy*”.¹⁵⁶ In this way, Bauch’s engraving became even more relevant to the understanding of the cultural, social, and artistic life of Pedro II’s imperial court.

We believe that the engraving served a purpose other than simply registering an event: it de-

icted the Emperor of Brazil as a patron of the arts in this “Court theater”,¹⁵⁷ spreading it to the European continent and placing the young Empire of Brazil among the so-called civilized countries. It appears plausible that the ceremony attempted to replicate the ritual that took place at the Paris Salon, main artistic event at the time. It is possible to bring Bauch’s representation closer to that of François-Joseph Heim, *Charles X distribuant des récompenses aux artistes exposants du salon de 1824 au Louvre, le 15 Janvier 1825* (1827), currently, in the Louvre Museum. At this artwork we see King Charles X of France, in the Louvre Palace itself, handing out prizes to the laureate French artists at the Salon of 1824.

At the same time, the depiction of the scene emphasized Bauch’s merit, who should have been among those present, as he would receive the silver medal for two works on display, both entitled *Vista panorâmica da cidade e bahia do Rio de Janeiro (Panoramic view of the city and Rio de Janeiro bay)*. In his participation in the events, the artist also revealed himself as a portraitist and painter of genre scenes, with works such as *Scena de costumes no Rio de Janeiro (Costums scene in Rio de Janeiro)* at the 1859 General Exhibition, *A volta do Casamento, No Norte do Brasil (The return from the wedding at North of Brazil)*, and *O Mercado no Rio de Janeiro (Rio de Janeiro’s market)* at the 1862 General Exhibition. If the first medal was given to him for his landscape painting, the gold medal in 1860 and the honorary distinction of Knight of the Order of the Rose in 1872 were given to him due to his portraits.

Even though we do not have images of the panoramic views that earned him the first medal, he is credited with the painting *Panorama da Cidade do Rio de Janeiro (Panorama of the city of Rio de Janeiro)*, dated 1873, and chromolithographed by Johann Friedrich Vogler [see p.80], belonging to the collection of the Fundação Estadual, Pinacoteca of the State of São Paulo. This work can serve as a pattern of his interpretation

of the city, as well as the painting *Vista da baía do Rio de Janeiro tomada da Rua da Gamboa* (*View of Rio de Janeiro bay from Gamboa street*) c. 1887) [see p.46], belonging to the Geyer Collection, through which we can glimpse his skills as a painter.

It is through Bauch’s record that we identify the presence of another German artist in the country, Otto Grashof (1812-1876).¹⁵⁸ It was in the 1859 edition that Emperor Pedro II presented the largest number of works from his private collection at the Academy’s Pinacotheca, with 23 pieces, followed by other private collectors, in an initiative that seems to have served to fill the walls of the Academy at Pinacotheca’s inauguration. In the illustration of the award made by Bauch, we identify, a little above the emperor, on his right side, a possible painting by Grashof. His *Retrato do celebre navegante português Fernando Magalhães*¹⁵⁹ (*Portrait of the famous Portuguese navigator Fernando Magalhães*) 1856) [see p.82], now in the Collection du Comte d’Eu, Louis Philippe Museum, and then owned by Pedro II, is listed in the exhibition catalog. At that time, most of the works exhibited by the emperor were anonymous and from old schools (17 works), except for two paintings by Auguste Frémy, one by Nicolas-Antoine Taunay, one by Charles-Léon Moreaux, one by Raymond Quinsac Monvoisin and that one by Grashof. From the total set of works from the Pedro II collection exhibited in other editions of the event (48 works), we can find, among other artists with recognized passage through Brazil, the name of the German Eduard Hildebrandt.

Ferdinand Keller (1842-1922)

Ferdinand Keller, born in Karlsruhe in 1842, is virtually unmentioned in writings on the history of art in Brazil during the 19th century. It is certain that the painter spent time in the country, possibly between 1858 and 1862,¹⁶⁰ accompanying his father and brother, Joseph and Franz Keller, who settled in Brazilian territory at the end of 1855.¹⁶¹

Ferdinand’s brief stay would explain why his local trajectory was obscured in comparison to his family members, particularly his brother, who would become director of Casa Leuzinger – a significant printer in the country. Although we don’t know if Keller was in Brazil at other times, he did paint a beautiful landscape of Rio de Janeiro in 1864. The work entitled *Küstenlandschaft bei Rio de Janeiro* (1864) [see p.83] is now housed in the Staatliche Kunsthalle Karlsruhe museum, located in the city where he was born, carried out his artistic training, and in which he later became an instructor at the local art academy. Other works by him, including a series of drawings with Brazilian themes, are on display at the same institution. These records, such as *Brasilianisches Rasthaus* (1860) [see p.85], can be compared to his brother Franz’s works which were kept in Brazil, such as *Índia civilizada fiando algodão: Aldeamento de São Jerônimo* (*Civilized India spinning cotton: Village of São Jerônimo*) 1867) [see p.86], belonging to the Brazilian National Library, and, to some extent, the watercolor painting *Lagoa Rodrigo de Freitas* (*Rodrigo de Freitas Lagoon*) [see p.27], from the Geyer Collection.

Even without a long stay in Rio de Janeiro, Ferdinand Keller is the most prominent member of the Keller family when we consider the Kellers’ connection with the Imperial Academy and public exhibitions. His participation in a single event, the General Exhibition of 1870, with three works: a portrait, a self-portrait, and a historical painting, *Morte de Felipe II de Espanha* (*Death of Felipe II of Espanha*).¹⁶² The painter is introduced as Fernando, residing in Rome, where he completed part of his training between 1867 and 1869,¹⁶³ after studying at the Karlsruhe Academy and traveling through Switzerland and France.

The absence of the artist does not appear to have been regarded as a problem or a hindrance, because the presentation of works by artists who were abroad was not novel in the context of general exhibitions. This was even a movement that

the instructors wanted to encourage, as recorded in the award report. According to the document, his painting would therefore represent a painter with formal artistic training and an international repertoire, possessing “all the secrets of the art of painting”,¹⁶⁴ as a result, it did not go unnoticed by the institution. The suggestion that the government honors him was accepted, conferring the artist the honor of Knight of the Imperial Order of the Rose. It is interesting to note that, despite institutional recognition, his work was not mentioned in reviews or publications related to that year’s exhibition. Keller’s name appears only in accounts of the 1870 awards ceremony.

By way of his brother, his work was put on display at the Academy in 1869, before the general exhibition, when Ferdinand was in Rome. According to the minutes of the institution’s professors’ meeting, a letter was read “*authorizing Mr. Director to allow that a picture by Fernando Keller to be displayed at one of the Academy’s rooms [...]*”.¹⁶⁵ The exhibition of the work, which “*has been praised by both Your Imperial Majesty and Academy’s distinguished professors*”, motivated Franz Keller to offer it to the institution for five contos de réis (5:000\$000).¹⁶⁶ In the report made by the director of the institution to the Secretary of Business of the Empire, Thomaz Gomes dos Santos also reports that the painting had been offered by the artist. He says, in his own words, that it would be important to acquire the “*beautiful modern painting*”, “*for the country for being in possession of an original of great merit, which will increase in value with time, when its distinguished author disappears from the number of the living; and for the Academy for having in it a fine example of modern painting for the students*”¹⁶⁷

The director’s desire to buy the painting appeared genuine. By acquiring Keller’s “modern painting,” they would not only benefit by providing new models for aspiring artists, but they would also benefit financially after the artist’s death. By composing the Academy’s art collection, the ar-

tistic object would end up serving a double function: material, as an investment, and ideal, as an artistic model and civilizational symbol. A few days after the director finished writing the report, Franz Keller, the Academy, and the Secretary of Business of the Empire exchanged official letters about the attempted sale and the alleged loss of the artist by exhibiting it at the institution. An official letter synthesizes the quarrel.¹⁶⁸

Franz, Ferdinand’s proxy, complained that he had “caught” two Academy students making copies of the painting, which the government and the institution did not want to acquire even for the “modest” sum for which it was offered. According to the author, a work of art would become less valuable after copies have been made, resulting in a loss for the artist. If the Academy was aware that the emperor had not authorized the purchase of the panel, “*should know that they could not allow the students to do that without infringing the copyright*”. It’s worth noting that, in this case, the academic practice of making copies as a stage of artistic learning, as a didactic exercise, is presented in a different way, under a marketing logic, as an infringement of the author’s rights for its reproduction. The Academy’s director has several arguments in defense of the institution. He claims that the students had only recently begun their exercises “*and cannot strictly be considered copies*”, which would not do any harm to the value of the original. He also says that the professor would have allowed copies to be made because he thought the author would be flattered “*with a procedure that meant the appreciation that was given in the Academy to that painting*”, suggesting that the proxy went to the institution to remove the painting because the exhibition has ended, rendering the students’ studies useless in his presence. Finally, he expresses his point of view, stating that he does not believe the argument that copies would be detrimental to the artist’s career: “*hids represenation is just another way to see if the Government buys the same painting*”.

The “quarrel” between the proxy and the Academy does not seem to have ended without repercussions. According to Donato Mello Junior¹⁶⁹ the Imperial Letter granting Ferdinand Keller the title of Knight of the Imperial Order of the Rose was still kept in the vault of the National Museum of Fine Arts in 1964. In short, neither Ferdinand, the award-winning artist, nor his proxy, Franz, were willing to accept the Imperial honorific title. Possibly, the refusal reflected the position of the Kellers’ dissatisfaction with the positions of the Academy and the Imperial Government. Despite the acknowledgments and the award, the *Morte de Felipe II de Espanha* was not acquired, leaving us with anything but the Imperial Letter to prove his passage through Brazil.

Friedrich Steckel (1834-1921)

The German artist Friedrich Anton Steckel, who started to present himself as Frederico Antonio Steckel in Brazilian territory, settled in Brazil with his family, as explained by Ricardo Giannetti, a researcher who dedicated himself to his work in the country. The year 1834 is attributed to his birth and 1921 to his death. The presence of Steckel in Rio de Janeiro dates back to 1860, marking more than half a century of activities in Brazil.

Steckel worked as: a painter, decorator, merchant, entrepreneur, cultural activist, collector, curator, and gallery owner. Some of his activities, as well as the adjectives that describe them, appear unusual for a 19th-century painter. However, as Giannetti demonstrates,¹⁷⁰ this “painter that the 20th century forgot” carried out numerous actions between the cities of Rio de Janeiro and Belo Horizonte. We are interested in highlighting his initiatives at the Imperial Court, particularly his dialogue with the general expositions.

Steckel’s participation in the event subverts our initial expectations. Unlike Bauch and Keller, he does not attend Academy events as a painter displaying his works, but rather as an owner

presenting the works he has acquired. Steckel’s only participation registered in the catalogs of general exhibitions is found in its XXV edition, in the General Exhibition of 1879. In the catalog, we can read: “*Collection of modern paintings belonging to Mr. Frederico Antonio Steckel – 15 Lavradio street*”.¹⁷¹ The collector displayed a total of 73 works by “modern” European artists that he owned. It should be noted that the adjective “modern” used to describe the works did not refer to the paintings’ formal characteristics. The term “modern”, which was also used to describe Keller’s paintings, served as a chronological classification, referring to the time in which the works were created, as opposed to “ancient” artists’ art.

What, after all, explains Steckel’s significant participation in this exhibition? Furthermore, how to understand the number of works registered as his property? It is interesting to compare this volume to other numbers of the event. In that edition, 396 works were displayed, setting a record for the number of works exhibited. Among the total number, which included paintings, sculptures, and architectural projects, there are, in addition to the 73 works by Steckel, 24 works from the E. Callado collection and 12 works from the F. Gerard collection. The 109 privately owned European and “modern paintings” were exhibited at the same event as the 82 paintings that made up the “*Collecção de quadros nacionaes formando a Escola Brasileira*” (“*Collection of national paintings forming the Brazilian School*”), collected over the course of about a half-century of the Academy’s institutional history, which began in 1816.¹⁷² We realized, therefore, that there were not few artistic objects in the possession of the German artist. We do not know under what circumstances this set was brought together, but it is certain that this was not the first time that his collection was exhibited.

In addition to works of art, Steckel ran an art supply store on Lavradio street. According to an “invoice” from his store [see p.89], from that same year, we can read that its owner worked as

a “painter of houses and ships”, “decorator, dyer, and gilder”. There was in that location a “painting workshop of all kinds, especially tablets and writing in glass” as well as a “store with paints and varnishes, and painting objects, especially fine paints”.¹⁷³ His collection was first displayed in this store, popularly known as “the painting museum at Lavradio street”.¹⁷⁴

According to columnist G. S., in the periodical *O Cruzeiro*,

*Mr. Steckel’s gallery is being enriched by important paintings he receives from Europe, and he appears determined to create a permanent exhibition in Rio de Janeiro, providing us with a measure of the constant progress that the Old World is making in the art of painting. [...]He has excellent paintings, some of which should be included in the national collection. [...]It would be good if Mr. Steckel does not get discouraged and the public wants him to be rewarded.*¹⁷⁵

Steckel began charging admission to enter his store, transforming it into an exhibition space, as can be seen in the news recovered by Giannetti and Fernanda Pitta. In *Gazeta de Notícias*, it is reported that his gallery

*is, without a question, the richest and most interesting that has come to Brazil. The advancement of modern artists, as well as the reputation of Raphael, Murillo, and others, are eloquently represented here. The admission fee is 500 rs.*¹⁷⁶ *which includes a painting offered by the owner to all Visitors.*¹⁷⁷

As Pitta points out, the works brought from Europe by the merchant, who was already used to imports due to the nature of his trade, established a comparative parameter with those produced by local artists and exhibited at the Academy.¹⁷⁸ None of the 26 artists in his gallery appear to have attended the Academy or received artistic train-

ing at the Court. It is a collection created by foreign artists. The only confirmed local painter is the also European Henri-Nicolas Vinet, who died recently. Even though the productions brought were not from well-known European names, the national works were viewed unfavorably. When we compare some of the works mentioned in the news with those listed in the General Exhibition catalog of 1879, we see that not all the paintings from the “Steckel museum” were exhibited at the Academy. It’s possible that some of these works were sold during the time between the opening of the “Lavradio museum” and the institution’s exhibition the following year. Furthermore, it is known that “Steckel organized and carried out a series of auctions”¹⁷⁹ in the meantime.

Among the perceived absences, we highlight, in terms of copies, a *Madona* by Rafael and a painting of a historical genre attributed to Delacroix¹⁸⁰ – “Marnie presents us with Marie Antoinette walking to the scaffold and achieves a reproduction so faithful that Delacroix would not be afraid to call it him his own”.¹⁸¹ If these two works mentioned by critics are not listed in the catalog, at least two other copies made by the artist Venoni, *The immaculate conception* by Murillo and *The last supper* by Leonardo da Vinci, were seen at the Academy. We can conclude from these data that there was an established space for the copy market in Rio de Janeiro that was not limited to paintings with a religious or devotional theme but also included paintings of a historical genre and different artistic schools, such as the Italian, Spanish, and French. This information adds a new definition to Franz Keller’s complaint about the false representation of his brother Ferdinand’s painting.

The works exhibited by Steckel, apparently aimed at the private market for artistic objects, belonged to what were considered “minor genres”, such as landscape paintings, genre scenes, flowers, and animals. The religious-themed paintings, despite making references to traditional and “an-

cient” compositions, by Rafael, da Vinci, and Murillo, seem to fit the adjective “modern” because they are contemporary copies. It is in the context of this experience in his shop, exhibition, museum and gallery that Steckel surprises us with his performance, going beyond what we would expect from a 19th century painter. The painter role is one of the few that he does not have when considering his participation in the General Exhibition of 1879. In the catalog, we are introduced to the collector rather than the artist, author of works such as *Inauguração do novo edifício do Gabinete Português de Leitura (Inauguration of the new Portuguese Reading Room building)* [see p.90].

Steckel’s involvement with the exhibition and the Academy is not limited to this one event. As previously stated, he is listed on his store’s invoice as a “house painter.” Steckel did business with the Imperial Academy through this occupation at least between 1878 and 1879, while he presented his collection to the public. One of the records of services rendered to the institution is dated March 30, 1878. The merchant charged the amount of 1:700\$000 “for painting the entire building of the Academy of Fine Arts”.¹⁸² This type of building maintenance service is registered in some official letters and documents of institutional nature and is primarily requested for the public opening of the Academy during general exhibitions. Thus, Leticia Squeff had already mentioned the expenses and preparations resulting from the event’s organization in 1879. The amount of 229\$000 owed to Steckel for new painting services joined other expenses such as “painters, gilders, carpenters, blacksmiths, polishers, and servants to clean the building and to arrange the iron items and sculptures”,¹⁸³ this time due to the preparation for the public exhibition.¹⁸⁴ Less than two weeks after the end of the event, another invoice is found, dated May 31, 1879, mentioning the sum of 24\$000 “regarding several plasters and touch up painted walls of the rooms in which the exhibition took place”.¹⁸⁵

According to the records found, Steckel received 1:953\$000 for services rendered to the Academy in approximately one year. This value can be compared both with the two landscapes by Vinet displayed after the artist’s death at the General Exhibition of 1876 and purchased by the Academy for 200\$000 that same year,¹⁸⁶ as well as the landscape *Vista de um mato virgem que se está reduzindo a carvão (View of a virgin bush that is being reduced to charcoal)* made by the director Taunay in 1840 and held at the Academy ever since. After being exhibited as part of the so-called Brazilian School, the painting was acquired for 1:000\$000.¹⁸⁷ Although the relationship between values is not simple to understand and not at all concrete, it helps us to relativize the idea that “painting walls” is synonymous with failure in the artistic world, particularly in the case of Rio de Janeiro.

Georg Grimm (1846-1887)

Georg Grimm was born in 1847 in a territory near the city of Immenstadt, and died in Palermo, Italy, in 1887, according to Carlos Roberto Maciel Levy. The Bavarian artist arrived in Rio de Janeiro around 1878, quickly contacting Friedrich Steckel and working with him until 1882.¹⁸⁸ Grimm made his debut in the eyes of the Imperial Court in that year, at the first public exhibition organized by Liceu de Artes e Ofícios (School of Arts and Crafts), in the hiatus that marks the interval between the general exhibitions of 1879 and 1884 at the Academy, with the surprising number of 128 works of his authorship,¹⁸⁹ among the total of 408 artistic objects displayed in the exhibition.¹⁹⁰

The fact that Grimm subsequently became a professor of landscape painting, flowers, and animals at the Academy is attributed to the positive critical repercussion of his participation. The artist remained at the institution between 1882 and 1884, having his temporary contract renewed in the meantime. Grimm’s departure from the teaching institution was responsible for the cre-

ation of a remarkable historiographical episode in 19th-century Brazilian art, which would symbolize the split between an outdated vision attributed to the Academy and a freer, “avant-garde” stance by the German artist. The “historiographical myth” was built from two premises. The first was that, unlike the previous landscape professors who had passed through the Academy until then, Grimm would have been the first to encourage the practice of landscape painting in the open air, a “modern” practice, carried out outside the institution’s art studios and away from the copy of engravings and other artistic models. The second is that, because of this attitude, his disciples would no longer be conditioned to paint from preconceived models, but from direct confrontation with local nature. Articles from the time inspired by the annual exhibition of the Academy’s students, such as those featured in *Revista Ilustrada*, evidence these premises. On that occasion, after Grimm’s debut at the Liceu, two of his disciples exhibited their works of art at the Academy, Domingos Garcia y Vasquez and Hipólito Caron, “two brilliant promises”.¹⁹¹ More information about the students and the master is provided in another column of the same issue:

*[...] are two landscapes that please the most demanding viewers, revealing two would-be artists who will greatly honor our Academy, as they currently honor their distinguished master, Mr. J. Grimm, author of some beautiful landscapes paintings that were widely admired in the Liceu de Artes e Ofícios’s most recent exhibition. Mr. Grimm, on the other hand, is not a member of the clique, and he only gets along with his students when he takes them to the Fields, where he tells them: –This is the real Fine Arts Academy. Look at this magnificent nature and try to feel it; be impressed by it and transfer that impression to the canvas.*¹⁹²

It is impossible to overshadow Grimm’s impact on his time, the critical repercussions of his

actions in the period press, and the consequences of his presence in the country for his disciples.¹⁹³ Consecrated by history as the Grimm group, to which belonged the following artists: Thomas Driendl – also German –, Domingos Garcia y Vasquez, Hipólito Boaventura Caron, Antonio Parreiras, Giambattista Castagneto, Joaquim José da França Junior, and Francisco Joaquim Gomes Ribeiro. At the 1884 General Exhibition, which was considered, along with the 1879 edition, as one of the most important in the Empire, not only the master was awarded the first gold medal, but also his followers who took part in the event: Driendl and Castagneto with the first gold medal; Garcia y Vasquez and Caron with the second gold medal; and França Junior with an honorable mention. Furthermore, all those who received medals had works suggested for acquisition by the institution: *Vista do Cavallão (Cavallão’s view)* by Grimm (500\$000) [see p.93], *Scena da Baviera (Bavarian scene)* by Driendl (700\$000), *Porto do Rio de Janeiro (Rio de Janeiro Port)* by Castagneto (470\$000), *Pesca (Fishing)* by Garcia y Vasquez (250\$000) [see p.95] and *Praia da Boa Viagem (Boa viagem beach)* by Caron (250\$000) [see p.94]. Except for Driendl’s genre painting, the other artists sold to the Academy their landscape paintings, which are now housed in the National Museum of Fine Arts.

Nonetheless, recent studies show that, despite Grimm’s acknowledged importance in Brazilian art history, the premises of his “innovation” must be nuanced. Ana Tavares Cavalcanti and Carlos Terra demonstrated how outdoor painting was a foreseen and expected activity of a landscape painter. When dealing with the competition held by the Academy to fill the landscape subject in 1881, they prove how the activity was part of the institutional competition and conclude: “This data is important for the history of Brazilian art because it is commonly stated that in the Academy, landscape painting was only done in classrooms, and never before a landscape”.¹⁹⁴ As for

the second premise, Ana Carla de Brito demonstrates, based on her research on Hipólito Caron, how there are compositional recurrences among the works of Grimm’s students. Although urged to paint outdoors by their master, the students seemed to follow Grimm’s model in terms of the compositional scheme present in his landscapes. The Bavarian artist’s painting is shaped by one of the many “layers of the gaze” of his disciples.¹⁹⁵ Brito’s hypothesis helps us to understand what Julio Dast saw in 1882 when commenting on the landscapes of Caron and Castagneto, disciples of Grimm: “the point of view is the same”, “with a very small difference”, “the trees [...] are the same, the same casuarinas and between them the same fresh breeze”.¹⁹⁶

Foreign artists: different roles on display at the Academy _____

In comparison to the other three artists discussed here, Grimm’s critical reception is unrivaled. His passage is characterized as an inflection point of the German presence in Brazilian art in the 19th century. It is impossible to tell the history of art in 19th-century Brazil by leaving him between the lines. Although his performance, mythologized by history, is under review, it is in the dialectical process, from studies, publications, exhibitions, in short, by way of visions and reviews that we can determine his performance. The case of Grimm demonstrates the importance of dedicating new studies – or at least some research – to the relationships between artists from German-speaking countries and Brazil.

We demonstrated how diverse the performances of four artists – Bauch, Keller, Steckel, and Grimm – could be in the 19th century. We chose specific “roles” for each of them, based on their connections to general exhibitions and the Imperial Academy of Fine Arts as a starting point. Evidently, these artists cannot be reduced to the epithets used here to differentiate them in spe-

cific moments of their performances – illustrator, painter, collector, and teacher – because these categories are not static. – In the same way, these artists should not have their search and trajectory conditioned to the role of travelers, a category that masks them in Brazilian territory, making such diverse experiences homogeneous. To gain a better understanding of the established relations between German-speaking countries and Brazil, we must study these characters, reconstructing their trajectories and passages through the country from other categories and new perspectives.

Casa Leuzinger and the Germanic look upon the Brazilian landscaping

Amanda Tavares
Vitor Gomes
(Acknowledgments to Carlos Martins)

The presence of the Portuguese Imperial Court in Brazil between 1808 and 1821 was a watershed moment in Brazilian culture, with unprecedented policies encouraging scientific, artistic, and cultural exchange, as well as the opening of ports (and, later, shipping company); the establishment of institutions like the Royal Library (now National Library), Royal Garden (now Botanical Garden), and the Imperial Academy of Fine Arts. It also unleashed urban reforms that altered the tropical landscape as well as the local inhabitants’ way of life and customs, in an ambitious desire for “modernization” and “updating” in relation to what was happening in the major European centers, reference of “civilization” and “progress”. This new atmosphere turned Brazil – until then with its borders closed to avid European travelers – into a sought-after destination. Throughout the 19th century, many foreign expeditions and entou-rages of a scientific, artistic, or diplomatic nature, financed by governments or individuals, arrived in Brazil, in addition to solitary adventurers.

The so-called French Artistic Mission (1816), the Austrian Expedition (1817), and the Langsdorff Expedition (1824) are well-known examples of entourages that arrived in the first decades of the century. Under different circumstances and with various purposes, they brought on board artists who carried out significant works for the dissemination of the image of Brazil in the 19th century, becoming a reference in the period, such as the French Jean-Baptiste Debret and the German Johann Moritz Rugendas (who briefly partici-

pated in the Langsdorff Expedition), then followed his own route. In turn, the Austrian Thomas Ender completed a robust work, with around 600 pieces, including watercolors and drawings, in less than a year of his stay in Brazil. Brazil also received female travelers, as happened in the 1870s with the British painter Marianne North,¹⁹⁷ although in very small number.

The arrival of the Imperial Court also boosted the printing art in the country, with official permission for the press installation. The foundation of Livraria Pública and Royal Press was followed by other initiatives, official or not, which were responsible for the establishment and development of the printing and publishing market in Brazil in the following decades. The lithography technique, for example, was invented in 1796, and officially introduced to Brazil in the 1820s by the Swiss Johann Jacob Steinmann, as part of a five-year contract with the government to establish a workshop linked to the Military Archives. When the contract expired, Steinmann had already established himself in the craft, including possessing his own lithographic printing house. He also engaged in other business activities while he was in the country.

At the beginning of the second half of the 19th century, lithography was already the most widely used technique for image dissemination. The easy handling for large-scale editions, as well as the convenience of completing the process faster and at a lower cost than other methods available at the time, contributed to the technique’s rapid spread. This had a significant impact on the changes that would occur in the sector in the coming years.¹⁹⁸ The 19th century witnessed great advancement in this field, which resulted in a lot of different technical solutions, as well as new inventions and equipment, in an effort to combine quality, quantity, and profitability. This new knowledge and technology fostered and excited Brazil’s prominent printing and publishing market in Brazil, which was also fueled by a growing interest in the ac-

counts and records of travelers’ experiences¹⁹⁹ as well as the tropics’ landscape. There were hardly five lithographic printing houses in the country in 1833. According to Orlando da Costa Ferreira, two decades later, “Rio de Janeiro had thirteen lithographic workshops, including nine of great importance”.²⁰⁰ Casa Leuzinger was one of them.

The Brazil of Casa Leuzinger on the European horizon _____

The career of the Swiss Georges Leuzinger – photographer, typographer, businessman, lithography and photography editor – constitutes an important chapter in the history of image circulation in the country and technological development in printing of 19th-century Brazil. Living in Brazil since 1832, the Swiss started his business in 1840 with the purchase of the stationery store and bookbinding workshop Ao Livro Encarnado, at Ouvidor Street, downtown Rio de Janeiro, which had belonged to his countryman Jean Charles Bouvier. Leuzinger expanded the business over time. In the 1850s, he established workshops for stamping, xylograph, intaglio engraving, and lithography. In the following decade, he established a photographic studio.

As a photographer, especially from the 1860s onwards, just two decades after the invention of the daguerreotype, he carried out a systematic work of recording Rio de Janeiro and its surroundings: a pioneering project of “photographic transcription of the city”,²⁰¹ which would only find parallels, later on, in works by Marc Ferrez, Augusto Malta, and Juan Gutierrez. The variety of activities in the workshops, the sensibility, expertise, and technical refinement of its owner, as well as the sales of stationery items, prints, engravings, photographs, and photographic equipment, contributed to Casa Leuzinger, which was located in a prime address in the city, becoming an “obligatory reference for Brazilian cultural life in the second half of the 19th century²⁰² according to researcher Pedro Vasquez.

Artists, engineers, scientists, researchers, and other professionals of various backgrounds, trajectories, and purposes – amateurs and professionals, on official and independent missions – all found a generous and astute interlocutor in Leuzinger. His ability to communicate in German and French aided his interaction and proximity with foreign travelers, as well as his interest in the Brazilian landscape and image reproduction and circulation. Like all good dialogue, these meetings were often a two-way street, collaborating on the interests of travelers and Leuzinger himself.

In 1865, for example, he gave Louis Agassiz, a Swiss naturalist who was critical of Charles Darwin’s theory of evolution, photographs of Rio de Janeiro and its surroundings, as well as the state’s mountainous region. Between 1865 and 1866, Agassiz organized and led the Thayer Expedition, which left the United States, where he lived and worked, and traveled from Rio de Janeiro to the Amazon region. *A Journey in Brazil*, a travel book resulting from the expedition, authored by Agassiz and his wife Elizabeth, presents xylographs made from Leuzinger’s photographs. A partial translation of the text, published in the French illustrated magazine *Tour du Monde*, was also accompanied by engravings made from his photographs. In the book – which had a wide circulation at the time, being partially and fully translated into several languages, including French, Spanish, and German – Agassiz publicly thanked Leuzinger for his collaboration on his research, praised his work, and publicized Casa where his photographs could be purchased.²⁰³

There are also engravings made from photographs by Leuzinger in *Flora Brasiliensis*, one of the most comprehensive illustrated encyclopedias of Brazilian flora, whose project was started in the 1840s by the Bavarian scientist Carl Friedrich Philipp von Martius from botanical material collected in Brazil between 1817 and 1820. Agassiz also worked on this project, which was only completed in 1906. As early as 1875, the German

geographers Moritz Alphons Stübel and Wilhelm Reiss purchased over 200 photographs from the Casa Leuzinger for their research. They are currently housed in the Alphons Stübel collection in Leipzig, Germany, which is the largest German photographic collection taken in South America during the 19th century.²⁰⁴

Despite being brief and incomplete, this map effectively illustrates the scope and reverberation of the dialogue established between Leuzinger and foreign travelers, with the inclusion of works from the Casa as consultation and dissemination material for their research. However, the projection and recognition that his work received at the time go beyond this type of encounter, which became possible by the aforementioned scenario of technological development of the printed media (with the consequent expansion of image circulation) in combination with diplomatic artistic, scientific, and economic interests that encouraged transatlantic crossings, the so-called travel literature, and the bourgeois taste for landscaping.

Thus, it is important to emphasize that Casa Leuzinger and its founder were an icon of not only Brazilian cultural life. His work crossed the Atlantic Ocean, participating *in loco* in the construction and circulation of the European perception of Brazil. Although the sale of equipment, maps, prints, and Brazilian views and panoramas edited by Casa Leuzinger, which had a large public of foreign travelers, as well as the insertion of his works in international publications and collections were important; Leuzinger also invested in other fronts that, in turn, contributed to the recognition of the quality of his business both inside and outside Brazil, such as participation in international salons, exhibitions, and fairs, which yielded some awards and honorable mentions, included in Casa Leuzinger advertisements.

In this regard, he formed collaborations with renowned foreign artists and printers, which contributed both to the insertion of his name and performance outside the country as well as the

expansion of the circulation of these artists' work through the edition of lithographs. These partnerships also contributed to different technical experimentations with subjects and approaches carried out by Casa, such as the set of ten views of Rio de Janeiro city in lithographs made using the daguerreotype, in the 1850s; the documentary photography project of Amazon, in the following decade; and the panoramic photogravures of the capital, in the 1870s. In these three projects, Leuzinger counted on the collaboration of artists of Germanic origin, who also became part of Casa Leuzinger's history and its relevance in the field of graphic arts in Brazil.

Rio de Janeiro views: the city imprinted in the picturesque landscape _____

In December 1853, Leuzinger published in *Jornal do Commercio* a set of ten lithographs of Rio de Janeiro views made from daguerreotypes. Two advertisements were published two days apart. The second differed slightly from the first. The first featured “Views of Rio de Janeiro daguerreotyped,” while the second mentioned, “Views of Rio copied in part from daguerreotypes.” Between the two, there is a certain setback in terms of the importance of the daguerreotype in the construction of the image. The reasons for this, it is assumed, were probably commercial, such as a possible rejection of the daguerreotype's protagonism, which was still controversial at the time, or a measure to avoid misunderstandings about what was actually for sale: lithographs, rather than daguerreotypes, whose value was higher.

In this project, Leuzinger trusted in the daguerreotype's technological innovation in conjunction with the drawing tradition, which resulted in hybrid images to some extent, pointing to experimentation and transition between image reproduction techniques. It is known that, of the ten announced and mentioned views below, nine were carried out.²⁰⁵

1. Do alto da Tijuca. Engenho-Velho. S. Cristovão e a cidade (From the top of Tijuca. Engenho-Velho. S. Cristóvão and the city);
2. Do caminho de Petrópolis, toda a planície, bafa e as montanhas do Rio (From road to Petrópolis, the complete plain, bay and the mountains of Rio de Janeiro);
3. A Prainha (da Saúde) [Little beach (of Saúde)];
4. A Ilha das Cobras. S. Bento até Ars. Da Mar (Ilha das Cobras island; São Bento Monastery until Navy Arsenal);
5. Do mar, Arsenal da Marinha até a Glória (From the sea, Navy Arsenal until Gloria);
6. Do morro do Senado, Campo de S.Ana, a cidade por trás até Santa Teresa (From Senado Hill, Campo de S. Ana, the city seen from behind until Santa Teresa);
7. Panorama da Babilônia. A entrada da Barra e da Glória até o Corcovado (Babilônia hill panorama; The entry of Barra and from Gloria to Corcovado);
8. Panorama da Babilônia. A entrada da Barra e da Glória até o Corcovado (Babilônia hill panorama; The entry of Barra and from Gloria to Corcovado);
9. Do Castelo à cidade (From Castelo Hill to the city);
10. Do Catete à entrada da Barra, de um morro (From Catete to the entry of Barra, view from a hill).

The second was not carried out and was replaced by the lithograph of *Rio de Janeiro tomado da Ilha das Cobras (Rio de Janeiro from Ilha das Cobras island)*, which forms a panorama with the fourth work of the advertisement, thus completing ten views. In this set, Leuzinger served as editor and photographer, partnering with the renowned French printing house Lemercier, whose engravers included Isidore-Laurent Deroy, Eugène Cicéri, and Ph. Benoist. The images, according to the advertisement, were sold by subscription, a practice intended to avoid potential losses. The

newspaper also stated that they could be delivered in Lisbon, Paris, London, and Hamburg, in addition to Rio de Janeiro, which suggests that the set or individual images have circulated in Europe since their announcement.

Collaborated on this work the well-known French draftsman and lithographer Alfred Martinet and the Germanic artist Friedrich Hagedorn, whose history is little known despite his vast output, which is now in Brazilian and foreign collections.²⁰⁶ Of the set, three lithographs were produced from his works: “Do alto da Tijuca. Engenho-Velho. S. Cristovão e a cidade” and the two plates of the “Panorama da Babilônia”, which includes the seventh and eighth images. Unlike the others, the views with the collaboration of Hagedorn show the monumental character of the carioca landscape without emphasizing urban architecture, which, when it appears, is in the background, without prominence. The two paintings that gave rise to the panorama, currently belonging to the Brennand Collection, show that were inserted characters into the lithograph. They are passersby, free and enslaved workers, in their daily activities or at rest, who cross the landscape, giving an idea of the dimension of tropical nature in relation to the human scale.

The little that is known about Hagedorn is that he was born in Alt Damm (in Pomerania, now incorporated into Szczecin, Poland), in 1814. Nothing is known about his training, possible masters, or the circumstances in which the landscaper arrived in Brazil, at the beginning of the 1850s, except that the country attracted many European artists at the time. In Rio de Janeiro, he opened an art studio and advertised his work in the popular *Almanak Laemmert*. He died in Rio de Janeiro on the same day and year that was declared the proclamation of the Republic.

His oil, tempera, and gouache paintings depict Rio de Janeiro and its surroundings, with the Baixada Fluminense, the state's mountainous region. The artist also traveled to Minas Gerais,

Bahia, and Pernambuco, all of which appear in his work. Some of his most well-known works include the panorama of Pernambuco and the great panorama of Rio de Janeiro as seen from Conceição Hill, as well as the panorama and view edited by Leuzinger. Much of it is not dated. The fact that many of his landscapes were lithographed contributed significantly to their widespread distribution, and it is curious that, despite this, his life and work have received little attention.

From Rio to Amazonas: new photographic experiments and documentary interest _____

In 1881, Leuzinger donated 114 images to the National Library, preserving his work as a photographer and editor by depositing important documentation in the institution's collection. This collection includes a small bound album containing four black and white photogravures made around 1874. The first three images are panoramic views of Rio de Janeiro created from photographs taken by Leuzinger himself from Ilha das Cobras island, Livramento hill, and possibly Azul hill, all in the Flamengo neighborhood of Rio de Janeiro. The architecture emerges from the opulent nature and the rocky landscape in them.

Continuing the research and technical experimentation carried out by Casa, this set draws attention to Leuzinger's interest in expanding the photographic image, considering that photomechanical reproduction was a major challenge in this period.²⁰⁷ Thus, the collection of lithographs from daguerreotypes and the photogravure album are just a few examples of how Leuzinger explored the main printing techniques available in his time, investing in research that contributed to the updating and expansion of the activities of Casa Leuzinger.

The last photogravure is the only one that depicts a marine landscape, the entrance to Rio de Janeiro's port, with the city almost indistinguishable in the distance. In the sea, neither so

rough nor so calm, a small sailing vessel seems to help a smaller one in the foreground. Others sail in the background alone. Unlike the others, this image was not created from a photograph by Leuzinger. The drawing is by Nicòlo Facchinetti, an Italian landscape painter living in Brazil, and is based on gouache by Franz Keller, or Franz Keller Leuzinger, a German engineer, painter, draftsman, and photographer who married Sabine Christine in Brazil, one of Leuzinger's daughters, incorporating the family surname.

Keller, who was born in Mannheim in 1835, moved to Rio de Janeiro in 1855, staying in Brazil until 1873, when he returned to Mannheim. He arrived at a very young age, accompanied by his father, also an engineer named Joseph Keller, who had been hired by the Brazilian government to plan and execute road works. During his time in Brazil, particularly from the mid-1860s, he made a number of trips across the country, both to the south and north, at the request of the Imperial Government. Because of his training, his presence on these expeditions was critical in investigating the navigability of these regions, creating cartographic maps, and documenting elements of nature and local culture. In one he took part in 1867 for the North region, for example, the goal was to investigate the Amazon and Madeira rivers to see if a railroad could be built on their banks. Thus, in November of that year, he left Rio de Janeiro for Pará, accompanied by his father, his sister, Pauline Keller, his wife, and the photographer Albert Frisch.

Also of German origin, Frisch is best well known for the work he carried out on this expedition. In 1861, he left Europe and went to Argentina, where he learned photography, before moving to Rio de Janeiro between 1864 and 1865. In the same period, he also joined the Casa Leuzinger, more specifically the photography sector, witnessing the technological changes that the field was undergoing. During the trip to the North region, both he and Franz Keller were responsible for

making records of the villages they found, as well as the fauna and flora that existed there, contributing to the greater recognition of that territory. Frisch primarily used photography, while Keller used drawings.

The Universal Exhibition of Paris, which Georges Leuzinger attended, also took place in 1867. In addition to a series of images of Rio de Janeiro that drew a lot of attention from critics at the time, Leuzinger also displayed photographs taken by Albert Frisch there, presenting photographic images of Indigenous people of Amazon for the first time in Europe. Casa Leuzinger later published a catalog with these works in Brazil in 1869. Overall, it is estimated that 98 photos were taken. The main account of this experience can be found in the book *Do Amazonas ao Madeira*, published in 1874 by Franz Keller-Leuzinger himself. By then, he was already back in Europe. Chapman & Hall edited the book in London, and a German edition was later published, both with notes, drawings, and watercolors from the trip. The expedition records were widely disseminated both nationally and internationally.

It is important to remember that during this period, Brazil was the subject of constant foreign investigation, and narratives and images resulting from *in loco* experiences were high in demand and widely consumed. In light of this, research on the reception of these works is timely for contributing to the understanding of how narratives and interpretations about 19th-century Brazil circulated and spread in Europe during that period, among a variety of reasons. For example, Pedro Vasquez warns that “Less than twenty years later [from the 1867 Exhibition], at the Universal Exhibition of 1889, there was already an entire pavilion dedicated to Amazon”,²⁰⁸ which makes us wonder how and to what extent Frisch’s photographs contributed or did not contribute to this movement.

Franz Keller and his father made a long trip to Paraná between 1865 and 1867. He was in charge of writing detailed reports about the

people who were present at the time. During this time, he discovered and documented ethnic groups such as the Guaranis, the Kaiowá, and the so-called Coroados, reiterating Keller’s contribution to fields other than the arts such as anthropology and ethnography fields. In these accounts, he described customs and behavior in general, taking into account the cultural differences of each people from his point of view. One habit that captivated his interest was hunting, which became as a great reference for the work he did within the scope of the expedition. Furthermore, elements such as the language used and the location of each village were recorded. It is clear from his drawings that Franz Keller-Leuzinger’s production has an ambivalent character within this context: sometimes is recognized a much greater concern in establishing sketches that account for the events he witnessed, and other times a desire is recognized to focus more on these images, adding colors and more details. The firm and, at the same time, delicate line of the artist was able to complement the records of his journeys across the country.

There is still a lot to be studied about Keller’s relationship with photography and the context in which his work was included in the photogravure album released by the renowned Casa Leuzinger. The recent publication of the Portuguese translation of Keller’s book,²⁰⁹ in 2021, is an invitation to revisit his reports of *in loco* experiences and production as an artist. His work as a photographer hasn’t had many critical acclaims. According to Gilberto Ferrez (in the 1985 edition of his work), he would have been director of the photography workshop at his father-in-law’s store, however, during the time he remained in the country, Keller was more dedicated to travel and expeditions, leading some to believe that he did not exclusively exercise this function. Unlike Frisch and his photographs of Amazon for Casa Leuzinger, his name appears timidly in publications about photographers in 19th-century Brazil.

Conclusion

The work of Georges Leuzinger and the so-called Casa Leuzinger contributed significantly to the circulation of the image of Brazil both inside and outside its borders, and the quality of his work was recognized domestically and overseas. Through the dialogues and partnerships established by the Swiss in his projects, it was possible to demonstrate, although briefly, how the foreign gaze participated in the construction and propagation of a certain image of Brazil.

Analyzing the works developed by Casa Leuzinger in partnership with names such as Friedrich Hagedorn, Franz Keller, and Albert Frisch proved to be important, as they had, although in different proportions, wide circulation both nationally and internationally, participating in the images and narratives about Brazil. It is worth mentioning that this desire was even fueled by the government’s interest in promoting the image of a “modern”, “civilized” and “prosperous” Brazil, thereby gaining recognition from European nations, establishing connections, foreign policies, and commercial partnerships.

The Germanic artists mentioned here also took part in significant technical and thematic projects for Casa, works aimed the taste for city and scenic views as well as the European appetite for documentary and scientific images of the country. In this way, these are also part of the chapter built around Leuzinger’s trajectory in the graphic and editorial environment in Brazil, where he distinguished himself for the quality and diversity of his work, in a never-ending effort of research, experimentation, and updating.

It is noteworthy that this entire movement took place during a period of various innovations around the tools and technologies of reproduction and circulation of images, for example, the diffusion of lithography and the creation of the daguerreotype. The study of these works, as well as the future deepening of research on these artists,

can considerably help to understand this conjuncture. Thus, the development of new techniques interacts directly with the circulation and repercussion of a vision of Brazil that has been built ever since in a constant negotiation between the foreign gaze and the Brazilian horizon.

A view to Rio de Janeiro

The landscape of Rio de Janeiro has long dazzled travelers from overseas. As the capital of colonial Brazil, from 1763 onwards, Rio was the port of entry for most foreigners arriving in the country. However, for most of the colonial period, the appearance of the city remained little known outside Portuguese dominions. With the opening of Brazil to trade with other nations, after 1808, followed by Independence in 1822, images of Rio began to circulate with greater facility. Thanks not only to landscape painting, but above all to the production of prints and lithographs, the city’s major landmarks – such as the Sugar Loaf, Corcovado, the church of Our Lady of Gloria and Morro do Castelo (Castle Hill) – became known all over the world.

Internationalization brought trade, diplomatic missions, and scientific expeditions. Along with them came numerous artists attracted by the promise of the new country and its stunning nature. Many were from German-speaking lands. Their contribution to the iconography of Rio de Janeiro is evidenced by the works exhibited in this room. The 19th century was a period of expansion and growth for the city of Rio, which burst the limits of its old center to encompass new neighborhoods and suburbs. The gaze of artists documented those changes, revealing a mixture of enchantment with natural beauty and fascination with the customs of a society in the throes of coming into being. The ubiquity of slavery did not escape the attention of painters, lurking like a shadow in the sunny landscape.

Portraits of court life

For most of the 19th century, Brazil lived under a monarchical regime – firstly as an integral part of the Portuguese Empire and, after Independence, as a parliamentary monarchy until 1889. The centrality of the figure of the emperor, as head of state, and of the Imperial Household, as manifestation of the power relations around the court, generated a complex system of ceremony and etiquette that guided social interactions at all levels. The granting of noble titles and honors served to endorse social and economic status, linking recipients along a hierarchy that descended from the imperial family to ordinary people, by way of dukes and duchesses, marquesses and marchionesses, counts and countesses, viscounts and viscountesses, barons and baronesses, as well as the commanders and dignitaries of the various imperial orders.

In the context of court life, painted portraits gave visibility to the social position of the persons portrayed. Prior to the development of lithography and photography, portraits tended to be the exclusive property of wealthy people. It was expensive to have an easel painting made, and the more eminent the painter, the greater the cost of the work. Even fewer could afford to have themselves portrayed in marble, like the busts executed by Ferdinand Pettrich. Attracted by the lucrative local market, many foreign artists specializing in portraiture came to Brazil. The celebrated Ferdinand Krumholz spent nearly five years here, painting portraits of the imperial family and other aristocratic figures. Ernst Papf, who settled in Petrópolis after 1880, became famous for his photographic paintings, as did the duo Augusto Stahl and Germano Wanschaffe. The intricate web of relationships that entangled portraitists and sitters reveals much about the minutiae of Brazilian society in the imperial period.

A gaze upon the people of Brazil

Sensitive to facts not everyone wanted to see, 19th-century artists documented the daily life of a society still caught up in the perverse relationships around slavery. The population of imperial Brazil was not composed only of noblemen and dignitaries. The less visible side of the coin was the multitude of enslaved people, powerfully present in the landscapes, streets, and environments depicted in the paintings in this room. Moved by their perception of the strangeness of Brazilian life, foreign artists and travelers played a decisive role in drawing attention to the condition of people subjected to this miserable fate. They were among the first to show the world what the refined society of the time pretended not to see.

Two major perspectives guided the Germanic gaze upon the Afro-descendant and indigenous populations of Brazil. The first was abolitionism, which, although less discussed in German-speaking countries than in Britain or France, dominated European sentiment since the first decades of the 19th century. The second was ethnographic curiosity, which would engender efforts at racial classification based on pseudo-scientific racism. The works of Thomas Ender, Johann Moritz Rugendas, and Baron von Löwenstern, among other artists, are poised on the knife edge between these perspectives, tempered by the Romantic taste for the picturesque. The tension between these forces makes them a rich source for understanding the formation of Brazil's population, as well as the way the country was perceived by the rest of the world.

Imagining Brazil

Contrary to what nationalist histories have long professed, nations are neither determined by nature nor by the ethnic composition of their peoples. Nations are imagined communities, and every nationality is founded on premises that include some and exclude others based on debatable criteria. That truth is made evident in the depictions of Brazil by Germanic artists and writers in the 19th century. In their encounter with places and ways of life completely different from their own, travelers from various cultures and countries, different from each other and shaped by centuries of conflict, began to realize how much they had in common. For the immigrants who came to stay, life in Brazil meant forging new identities, even if only to cling to a nostalgia for what they had left behind.

The worldwide circulation of books, prints, panoramas, albums of views and vistas established the contrast between a supposedly civilized Europe and the presumed exoticism of the rest of the world. A social imaginary of tropical nature, wild, and untamed, came to be opposed to ideas of domesticity and civility as emblems of cultural belonging. The conception of European life as normative also impacted Brazilian audiences, who consumed those same cultural products. The gaze from abroad provided a lens for Brazilians who were themselves anxious to view the immensity of Brazil. Thus, the upper echelons of Brazilian society came to perceive their own country through assumptions and prejudices far removed from their lived experience.

The collector's gaze

Maria Cecilia and Paulo Geyer spent decades collecting the more than four thousand objects that make up the Geyer Collection. In 1999, the couple donated their collection and the majestic house in which it was housed – in the Cosme Velho neighborhood of Rio de Janeiro – to the Imperial Museum. That exemplary gesture of selflessness and public spirit deserves to be remembered and celebrated. This room aims to salute the spirit of the benefactors as well as to evoke the atmosphere of the house where they lived for so many years, welcoming friends and building networks of empathy and knowledge.

The highest purpose of the collector is to gather fragments scattered over time and endow them with new meaning, creating a larger whole that is a work in itself. It is our task, as their inheritors, to decipher the riddles proposed by the keen intuition of the Geyer couple in piecing together their splendid collection. The attempt to look at the objects exhibited here through the eyes of those who collected them is not only a rightful tribute but also an exercise in learning to see them with the passion and intelligence of those who recovered them from oblivion. The education of our gaze through an understanding the gazes that preceded us is essential to building a common culture.

Endnotes

- 1 Manoel Luiz Salgado Guimarães, “Nação e civilização nos trópicos: O Instituto Histórico Geográfico Brasileiro e o projeto de uma história nacional”, *Estudos Históricos*, 1 (1988), 5-27; and Ana Luiza Fayet Sallas, “Narrativas e imagens dos viajantes alemães no Brasil do século XIX: a construção do imaginário sobre os povos indígenas, a história e a nação”, *História, Ciência, Saúde - Manguinhos*, 17/2 (2010), 415-435.
- 2 Guilherme Auler, “Presença de alguns artistas germânicos no Brasil”, *Arquivos da Escola Nacional de Belas-Artes*, 10 (1964), 9-45; Maria Elizabeth Santos Peixoto, *Pintores alemães no Brasil durante o século XIX* (Rio de Janeiro: Pinakothek, 1989); Pablo Diener & Maria de Fátima Costa, *Rugendas e o Brasil* (São Paulo: Capivara, 2002); e Carlos Wehrs, “Artistas plásticos alemães no Brasil durante os Oitocentos”, *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, 175/465 (2014), 69-90.
- 3 Sigrid Achenbach, *Kunst um Humboldt: Reisetudien aus Mittel- und Südamerika von Rugendas, Bellermann und Hildebrandt im Berliner Kupferstichkabinett* (Munich: Hirmer, 2009); Lucile Magnin, “Les peintures de paysages de Johann Moritz Rugendas: un exemple de transferts artistiques entre Europe et Amérique latine au XIXe siècle”, *Art@s Bulletin*, 5/1 (2016), 24-37; and Silke Friedrich-Sander, *Johann Moritz Rugendas: Reisebilder zwischen Empirie und Empfindung* (Frankfurt am Main: Fichter, 2017).
- 4 About this subject, see Arthur Valle, “‘A maneira especial que define a minha arte’: Pensionistas da Escola Nacional de Belas Artes e a cena artística de Munich em fins do Oitocentos”, *Revista de História da Arte e Arqueologia*, 13 (2010), 109-144; and Arthur Valle, “Bolsistas da Escola Nacional de Belas Artes em Munique, na década de 1890”, *Artesciencia*, 7 (2012), 1-16.
- 5 See Carlos Roberto Maciel Levy, *O grupo Grimm: paisagismo brasileiro no século XIX* (Rio de Janeiro: Pinakothek, 1980).
- 6 See, among others, Leila Perrone-Moysés, “Galofilia e galofobia na cultura brasileira”, *Gragoatá*, 6/11 (2001), 41-59; Giralda Seyferth, “Colonização, imigração e a questão racial no Brasil”, *Revista USP*, 53 (2002), 117-149; René E. Gertz, “Os ‘súditos alemães’ no Brasil e a ‘pátria-mãe’ Alemanha”, *Espaço Plural*, 9/19 (2008), 67-73; Magali Romero Sá, Jaime L. Benchimol, Simone Kropf, Larissa Viana and André Felipe Cândido da Silva, “Medicina, ciência e poder: as relações entre França, Alemanha e Brasil no período de 1919 a 1942”, *História, Ciências, Saúde - Manguinhos*, 16/1 (2009), 247-261.
- 7 See, among others, Imgart Grützmann, “Intelectuais de fala alemã no Brasil do século XIX: o caso de Karl von Koseritz”, *História Unisinos*, 11/1 (2007), 123-133; Alberto Luiz Schneider, “O Brasil de Silvio Romero: uma leitura da população brasileira no final do século XIX”, *Projeto História*, 42 (2011), 163-183; and Tiago Lemes Pantuzzi, “O *allemanismo* em Recife e a primeira recepção de Nietzsche no Brasil”, *Cadernos Nietzsche*, 40/1 (2019), 160-192.
- 8 See Afonso Carlos Marques dos Santos, *A invenção do Brasil: ensaios de história e cultura* (Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2007), 59-69, 87-95.
- 9 About this subject, see Pedro Vasquez, *Fotógrafos alemães no Brasil do século XIX* (São Paulo: Metalivros, 2000); and Anita Hermannstädter, “Brasilien – Land der Zukunft: Naturkundliche Expeditionen 1800-1831”, In: *Deutsche am Amazonas, Forscher oder Abenteurer?: Expeditionen in Brasilien 1800 bis 1914* (Berlin: Ethnologisches Museum, 2002).
- 10 See Nancy Leys Stepan, *Picturing Tropical Nature* (London: Reaktion, 2001); and Claudio Greppi, “‘On the spot’: Traveling artists and the iconographic inventory of the world, 1769-1859”, In: Felix Driver & Luciana Martins (orgs.), *Tropical Visions in an Age of Empire* (Chicago: University of Chicago Press, 2005), 23-42.
- 11 See Renate Löschner, “Alexander von Humboldt und das Amerikabild im 19. Jahrhundert”, In: *Johann Moritz Rugendas in Mexiko: ein Maler aus dem Umkreis von Alexander von Humboldt* (Berlin: Ibero-Amerikanisches Institut, 1992), 9-18; Renate Löschner, “Einführung: Brasilienarstellungen im 19. Jahrhundert”, In: *Bilder aus Brasilien im 19. Jahrhundert im Blick von Alexander von Humboldt* (Berlin: Ibero-Amerikanisches Institut, 2001), 9-13; Claudia Valladão de Mattos, “A pintura de paisagem entre arte e ciência: Goethe, Hackert, Humboldt”, *Revista Terceira Margem*, 8/10 (2004), 152-169; and Greppi, “On the spot”, 40-42.
- 12 See Pedro Corrêa do Lago & Louis Frank, *O conde de Clarac e a floresta virgem do Brasil* (Paris: Louvre/Chandeigne, 2005); and Valéria Piccoli, “Porto-Alegre, Debret e outros viajantes”, In: Julia Kovensky & Leticia Squeff (orgs.), *Araújo Porto-Alegre: singular e plural* (São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2014), 145-159.
- 13 For other perspectives over this question, see Timothy F. Mitchell, *Art and Science in German*

- Landscape Painting, 1770-1840 (Oxford: Clarendon, 1993); Diana Donald & Jane Munro (orgs.), *Endless Forms: Charles Darwin, Natural Science and the Visual Arts* (New Haven: Yale University Press, 2009); and Peter John Brownlee, Valéria Piccoli & Georgiana Uhlyarik (orgs.), *Picturing the Americas: Landscape Painting from Tierra del Fuego to the Arctic* (New Haven: Yale University Press, 2015).
- 14 See Joaquim Marçal Ferreira de Andrade, *História da fotoreportagem no Brasil: a fotografia na imprensa do Rio de Janeiro, 1839-1900* (Rio de Janeiro: Campus Elsevier/Fundação Biblioteca Nacional, 2004); and Lúcia Maria Paschoal Guimarães, “Henrique Fleiuss: A função cívica e pedagógica da caricatura nas páginas da *Semana Ilustrada* (1860-1876)”, In: José Murilo de Carvalho & Lúcia Maria Bastos Pereira das Neves (orgs.), *Repensando o Brasil do oitocentos: cidadania, política e liberdade* (Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009), 153-179.
- 15 Claudia Valladão de Mattos, “A pintura de paisagem entre arte e ciência: Goethe, Hackert, Humboldt”, *Terceira Margem*, 10 (2004), 162.
- 16 Idem.
- 17 Idem., 156.
- 18 Ana Maria de Moraes Belluzzo, *O Brasil dos viajantes* (São Paulo: Metalivros/Objetiva, 2000), v.3, 4.
- 19 Alexander von Humboldt, *Tableaux de la Nature* (Nanterre: Editions européennes Erasme, 1990 [1808]), 344-345.
- 20 In this regard, see the concept of cultural and artistic transference proposed by Michel Espagne, “La notion de transfert culturel”, *Revue Sciences/Lettres*, 1 (2013), available at <http://journals.openedition.org/rs/219>, accessed on January 14, 2022.
- 21 Enzo Carli, *Le Paysage dans l'art* (Paris: Fernand Nathan, 1980), 144-148.
- 22 Moraes Belluzzo, *O Brasil dos viajantes*, v.3, 19.
- 23 Alain Roger, *Court traité du paysage* (Paris: Gallimard, 1997).
- 24 Moraes Belluzzo, *O Brasil dos viajantes*, v.3, 164.
- 25 Pablo Diener & Maria de Fatima Costa, *Rugendas e o Brasil* (São Paulo: Capivara, 2012), 104.
- 26 Renate Löschner, *Alexander von Humboldt, inspirador de una nueva ilustración de América. Artistas y científicos alemanes en Sudamérica y México* (Berlin: Ibero-Amerikanisches Institut, 1988), 10.
- 27 Alexander von Humboldt, *Cosmos. Essai d'une description physique du monde* (Paris: Editions Uitz, 2000 [1847-1859]), 405.
- 28 Mathieu Gonod, “Le vivant, l’organisme et la morphologie: repenser la forme au début du XIXe siècle. L’exemple de Goethe”, *Epistémocritique: littérature et savoirs*, 2014, 13; available at: <http://www.epistémocritique.org/spip.php?article325>. (halshs-01004961)
- 29 Idem.
- 30 Humboldt, *Cosmos*, 38.
- 31 Humboldt, *Tableaux de la Nature*, 350.
- 32 Idem., 366.
- 33 Humboldt, *Cosmos*, 418.
- 34 Idem.
- 35 Idem., 419.
- 36 As cited in Alain Montandon, “De la peinture romantique allemande”, *Romantisme*, 16 (1977), 82-94; available at https://www.persee.fr/doc/roman_0048-8593_1977_num_7_16_5099.
- 37 Alain Mérot, *Du paysage en peinture dans l'Occident moderne* (Paris: Gallimard, 2009), 24.
- 38 See history of Academy of Fine Arts in Munich (Akademie der Bildenden Künste) in website: www.adbk.de/en/akademie-en/archive/chronicle.html.
- 39 See Jean Robelin, “Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling. 1775-1854”, In: Carole Talon-Hugon (org.), *Les théoriciens de l'art* (Paris: Presses Universitaires de France, 2017), 591-596, available online at Cairn.info.
- 40 Idem.
- 41 Diener & Costa, *Rugendas e o Brasil*, 104.
- 42 Mérot, *Du paysage en peinture dans l'Occident moderne*, 340.
- 43 Idem.
- 44 Isabelle Dubois, “La réception française des théories de Sulpiz Boisserée sur les primitifs allemands”, In: Uwe Fleckner & Thomas W. Gaehtgens (orgs.), *De Grünewald à Menzel: L'image de l'art allemand en France au XIXe siècle* (Paris, Maison des sciences de l’homme, 2003), 20.
- 45 Idem., 19.
- 46 Idem., 19.
- 47 Gertrud Richert, “Johann Moritz Rugendas, Un pintor alemán en Ibero-América”, *Anales de la Universidad de Chile*, 117/118 (1959/60), 319.
- 48 Ernst H. Gombrich, *Histoire de l'art* (Paris: Phaidon, 2006), 269.
- 49 Namely in the painting *Vista do Rio de Janeiro*, 1817, oil on canvas, 104 x 188 cm, Akademie der Bildenden Künste, Vienna, Austria.
- 50 Gombrich, *Histoire de l'art*, 260-261.
- 51 Johann Moritz Rugendas, *Desenho de uma mulher idosa de Santa Luzia*, 1824, pencil on paper, 21,8 x 17,3 cm, Archive of St Petersburg Academy of Sciences, reproduced in Diener & Costa, *Rugendas e o Brasil*, 84.
- 52 Excerpt from an email to Lucile Magnin, January 4, 2022.
- 53 Gombrich, *Histoire de l'art*, 179-180.
- 54 Idem., 180.
- 55 Friedrich von Schlegel, *Ansichten und Ideen von der christlichen Kunst* (Viena: Jacob Mayer und Compagnie, 1823), as cited in Jean Robelin, “Friedrich von Schlegel. 1772-1829”, In : Talon-Hugon, *Les théoriciens de l'art*, 605-611.
- 56 Idem.
- 57 Robelin, “Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling”, 591-596.
- 58 Moraes Belluzzo, *O Brasil dos viajantes*, v.3, 164.
- 59 Friedrich von Schlegel, *Entretien sur la poésie*, as cited in Robelin, “Friedrich von Schlegel. 1772-1829”, 605-611.
- 60 Jean Robelin, “Novalis. 1772-1801”, In: Talon-Hugon, *Les théoriciens de l'art*, 475-479.
- 61 Charles Baudelaire, “Correspondances”, *Les Fleurs du mal* (Paris: Pocket, 2006 [1861]), 28. Translator’s note: Here we reproduce the translation by F. P. Sturm and W. J. Robertson.
- 62 Graciela Villanueva, *Borges. Ficciones, El Hacedor* (Paris: Atlante, 2015), 189-190.
- 63 Priya Hemenway, *Le code secret. La formule mystérieuse qui régit les arts, la nature et les sciences* (Colônia: Evergreen, 2008), 135.
- 64 Idem., cover.
- 65 As cited in idem, 123.
- 66 Idem.
- 67 Humboldt, *Cosmos*, 39.
- 68 As cited in Robelin, “Novalis. 1772-1801”, 475-479.
- 69 See also Lucile Magnin, “Le Mexique au prisme du romantisme allemand. A propos de quelques peintures de paysage de J. M. Rugendas (1831-1834)”, *Amerika* [online], 20 (2020), available at <http://journals.openedition.org/amerika/12011>; accessed on January 14, 2022.
- 70 Robelin, “Novalis. 1772-1801”, 475-479.
- 71 Friedrich von Schlegel, *Athenaeum Fragmente*, as cited in Robelin, “Friedrich von Schlegel. 1772-1829”, 605-611.
- 72 Friedrich von Schlegel, *Entretien sur la poésie*, as cited in Robelin, “Friedrich von Schlegel. 1772-1829”, 605-611.
- 73 Schlegel, *Athenaeum Fragmente*.
- 74 Schlegel, *Entretien sur la poésie*.
- 75 The interest in research that results in this text would have hardly gained strength without the discussions I had with Luciano Migliaccio, during a post-doctorate I did at FAU-USP. Therefore, my esteem and sincere acknowledgments.
- 76 “Sessão em 20 de Agosto de 1851”, *Anais do Senado*, 1851, book 4, 400-401.
- 77 During the entire 1800s, only two professors of Germanic descent worked there: a former student of the Academy and raised in Brazil, Augusto Müller (1837-1860) and the landscape painter Georg Grimm, even if for a relatively brief period (1882-1884).
- 78 For the importance of von Martius in the Brazilian historiography of 19th century, see Manoel Luiz Salgado Guimarães, *Historiografia e nação no Brasil: 1838-1857* (Rio de Janeiro: Ed.Uerj, 2011).
- 79 Luciano Migliaccio, “Arqueología, etnografía y el contexto artístico en Brasil en el Segundo Reinado: las obras de los escultores Ferdinand Pettrich y Louis Rochet”, *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas*, 12/2 (2017), 389-401.
- 80 Alberto Martín Chillón, *A escultura e seu ofício no Brasil do Segundo Reinado (1840-1889)* (Doctoral thesis, Post-graduate program in Visual Arts, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2017).
- 81 Guilherme Auler, “O escultor Pettrich”, In: “Presença de alguns artistas germânicos no Brasil”, *Revista Vozes*, 57, (December 1963), 896-902.
- 82 Margarita Bucceroni-Tellenbach, “*Indianer*” in *klassisch-antikem Stil: die Skulpturen des Indianischen Museums von Ferdinand Pettrich aus Dresden*, (MA Dissertation, Institute of Art History, University of Heidelberg, 2019); Andreas Raub, “Ferdinand Pettrich (1798-1872): spätklassizistische Zeichnungen zur Genesis”, *Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde und Kirchengeschichte*, 113/1-2 (2018), 21-48; Gloria Bell, *The eloquence of things: Indigeneity and the 1925 Pontifical Missionary Exposition* (Vancouver: University of British Columbia Library, 2018); Iris Edenheiser & Astrid Nielsen (orgs.), *Tecumseh, Keokuk, Black Hawk: Indianerbildnisse in Zeiten von Verträgen und Vertreibung* (Dresden: Arnoldsche Art Publishers, 2013).
- 83 The museum, until the 1930s, was called Museo Lateranense.
- 84 Letter from Ferdinand Pettrich to Thorvaldsen on June 26 1841. Thorvaldsen Museum, Copenhagen, Denmark.
- 85 Otto I was son of Ludwig I, Bavarian King, for whom Pettrich had also worked, in particular to produce the famous friezes of Walhalla temple, the Germanic pantheon of the fatherland heros.
- 86 *Diario do Rio de Janeiro*, 09/05/1843, 2.
- 87 José Antonio Soares de Souza, “Um caricaturista brasileiro no Rio da Prata”, *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, 227 (1955), 33.
- 88 *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 12/12/1843, 3.
- 89 [Manuel de] Araújo Porto-Alegre, “Belas Artes. Exposição Pública. 1º artigo”, *Minerva Brasileira*, 1/4 (12/15/1843), 116-121.
- 90 S.A., “Pettrich”, *The Whig Standard*, 03/24/1844, 2. The newspaper reported that he had more order of busts than he could handle.
- 91 In fact, the work at the pediment of the Santa Casa is usually attributed to Luigi Giudice.
- 92 Pettrich’s several commissioned works about Charity were at institutions administrated by Clemente Pereira. They are still present in the collections of Praia Vermelha Palace (former Pedro II Mental Asylum), at Santa Casa, at Casa dos Expostos, and at Palace of Lavradio.
- 93 Besides being a close confidant of Pedro I, to whom he frequently gave advice, Clemente Pereira actively participated in the process of Brazil’s political Independence. For this personality’s biography and his importance in the country during the first half of the 19th century, see José Vilhena de Carvalho, *José Clemente Pereira, Baluarte da Independência e do progresso do Brasil, vida e obra* (Rio de Janeiro, author’s edition, 2002).
- 94 The information is given in 1877 by Moreira de Azevedo, one of the most important chroniclers of 19th-century Rio de Janeiro, in his famous: Manuel Duarte Moreira de Azevedo, *O Rio de Janeiro: sua história, monumentos, homens notáveis* (Rio de Janeiro: Garnier, 1877), v.2. The publication was a development of a first study published by Moreira de Azevedo: *Pequeno Panorama da Cidade do Rio de Janeiro* (Rio de Janeiro: Paula Brito, 1861).
- 95 “Noticias diversas”, *Correio Mercantil* (RJ), 07/06/1855, 1.
- 96 M.A. Porto Alegre, “Variedades”, *Minerva Brasileira*, 2/14 (05/15/1844), 442.
- 97 “Napoleão em Santa Helena”, *Jornal do Commercio* (RJ), 11/26/1844, 4.
- 98 Men paid 320 réis (currency at the time) to enter the exhibition; women, did not.
- 99 In the 1850s and 1860s, Pettrich’s presence in the Paço set the precedent for a series of foreign artists living in the country to install themselves in the same space. Among those who occupied the German’s former studio, or even other rooms in the building, were Alessandro Ciccarelli, François-Auguste Biard, and the also sculptor Cândido Caetano de Almeida Reis.
- 100 See Hermann Burmeister, *Viagem ao Brasil, pelo doutor Hermann Burmeister* (São Paulo: Martins, 1952 [1853]), 65; and Wilhelm Heine, *Voyage autour du Monde. Le Japon, expédition du Commodore Perry, pendant les années 1853, 1854, et 1855, fait d’après les ordres du gouvernement des États-Unis* (Brussels: Typographie de V. e J. Van Buggenhoudt, 1860), v.2, 194 and following pages.
- 101 About the musical environment in imperial Rio de Janeiro, and on the *Sängerbund*, in particular, see Cristina Magaldi, *Music in Imperial Rio de Janeiro: European Culture in a Tropical Milieu* (Lanham, Maryland: The Scarecrow Press, 2004), 65-91.
- 102 “Exposição de esculturas na Praça do Comercio”, *O Mercantil* (MG), 12/17/1844, 2-3.
- 103 “Exposição Geral das Belas Artes”, *Jornal do Commercio* (RJ), 12/13/1846, 1-2.
- 104 S.A., “Correspondências”, *Jornal do Commercio* (RJ), 12/17/1846, 2.
- 105 An important reference work on the pictorial and written production of this artist and intellectual is found in Julia Kovensky & Leticia Squeff (orgs.), *Araújo Porto-Alegre: Singular e plural* (São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2014). Regarding the polemics in which Porto-Alegre became involved during his life, see in that publication: Rafael Cardoso, “A vingança de pinta-monos: Por uma reavaliação de Araújo Porto-Alegre como artista”, 182-183.
- 106 M. A. Porto Alegre, “Correspondências”, *O Mercantil* (MG), 02/12/1845, 3. First published in *Correio Mercantil*, Rio de Janeiro.
- 107 For the article that starts the polemic around the travel award conferred to Leon Pallière, grandson of Grandjean de Montigny, see the magazine *Guanabara*, tome I, 1850, 68-77. At the time, Porto Alegre accused Taunay of dishonesty in the choice of the winner, since Pallière was French and had studied in Europe. For a recent summary of the issue, see Rafael Cardoso, *A arte brasileira em 25 quadros (1790-1930)* (Rio de Janeiro: Record, 2008), 38-42.
- 108 Ferdinand Pettrich, “Publicações a pedido”, *Jornal do Commercio* (RJ), 12/28/1846, 2.
- 109 Adding more conflict, in 1847, Alessandro Ciccarelli and R-A. Quinsac de Monvoisin also took a stand in the controversy surrounding the portrait that the latter had produced of Pedro II, as opposed to another work by François-René

Moreaux, which ended up being purchased. During the second half of the 1840s, a real polarization formed between artists outside the Academy and those within it or in relation to its faculty. Any approach to Porto-Alegre or Taunay therefore seemed to define which side would be taken in the raids. For a contemporary critique of the events, see Alexandro Ciccarelli, “Publicação a pedido. Belas Artes”, *Jornal do Commercio* (RJ), 25/12/ 1847, 2. Regarding the controversy of Monvoisin’s portrait, see Elaine Dias, *Artistas franceses no Rio de Janeiro (1840-1884)* (Guarulhos: EFLCH-Unifesp, 2020).

110 “Sessão em 20 de Agosto de 1851”, *Anais do Senado*, 1851, book 4, 400-401.

111 Both Porto Alegre e Jobim were from Rio Pardo, then province of Rio Grande do Sul.

112 The document in which Pettrich requests his appointment as sculptor of the Imperial Household is dated June 1, 1854, and is kept in the National Archives of Brazil, Rio de Janeiro. Series IE7, folder 16.

113 Paulo Knauss, “A festa da imagem: a afirmação da escultura pública no Brasil do século XIX”, *19&20*, 5/4 (2010). Available at: <http://www.dezenovevinte.net/obras/pknauss.htm>.

114 Knauss, in fact, does not cite Pettrich’s participation in his study. Chillón mentions him briefly in his thesis, but does not develop the implications of the sculptor’s participation in the history of the monument to Pedro I.

115 C., “Justiça de Mérito”, *Correio Mercantil* (RJ), 06/01/1855, 3.

116 “A estátua equestre de Sr. D. Pedro I”, *Diário do Rio de Janeiro*, 07/04/1855, 1.

117 “Notícias diversas”, *Correio Mercantil* (RJ), 07/06/1855, 1.

118 Academus, “A estátua equestre do fundador do Império”, *Correio Mercantil* (RJ), 07/09/1855, 1; and, with the same extension request: “Panorama”, *Diário do Rio de Janeiro*, 06/29/1855, 1.

119 Artista, “Belas Artes. O artista e o Sr. W”, *Jornal do Commercio* (RJ), 07/24/1855, 2.

120 Idem.

121 Heine, *Voyage autour du monde*, 195.

122 Such a divorce would become evident later, with the eruption of the Brazilian Religious Question in the 1870s.

123 For some years now, Brazilian scholars such as Luciano Migliaccio and Jorge Coli have been drawing attention to the importance of the Italian purist movement for the works of several Brazilian artists trained in Europe in the 1840s and 1850s. See, for example, Jorge Coli, *A Batalha de Guararapes de Victor Meirelles e suas relações com a pintura internacional* (Associate professor thesis, Institute of Philosophy and the Humanities, University of Campinas, 1997).

124 Almost at the same moment that he announced the plaster model, completed by Pettrich, was ready, Porto-Alegre alluded to the total period of two years for the completion of the statue: “In a year and a half, Brazilians will see the first marble statue made in their country.” See “Carta de Porto Alegre a Silvestre Pinheiro Ferreira, em 15 de maio de 1844”, Imperial Museum Archives, Petrópolis, bundle 107, doc. 5188. The same information would appear in newspaper articles. See, for example, “Correio Particular”, *Correio da Vitória* (ES), 17/06/1857, 4.

125 *Jornal do Commercio* (RJ), 02/23/1845, 1.

126 Porto Alegre, “Variedades”, 442.

127 Pettrich, “Publicações a pedido”, 2.

128 That’s the case of Samuel Greene Arnold, *Viaje por America del Sur. Buenos Aires* (Buenos Aires: Emece, 1951), 94, in which he claims to have visited the artist’s studio in December 1847. The information was first found by Guilherme Auler.

129 “Correio mercantil, 5 de dezembro”, *Correio Mercantil* (RJ), 12/06/1852, 1.

130 The work is in the Smithsonian American Art Museum, em Washington, DC, USA.

131 Alberto Martín Chillón, “Escultura e indianismo(s) no Brasil oitocentista”, *19&20*, 10/1 (2015). Available at: <http://www.dezenovevinte.net/uah/1amc.htm>

132 *Jornal do Commercio* (RJ), 12/11/1844, 2: “The great man is sitting on a rock; at his side there are two books in which are read *Ossian*, one of the works he was most fond of; on his right hand a volume of Corneille, who was his favorite poet, and *whom he would have made a prince if he had lived in his time*. The emperor has interrupted his reading, and is deep in meditation; at his feet stands the eagle, chained by one foot to the rock, and leaning his head sadly on the knee of the imprisoned monarch”

133 “Notícias Diversas”, *Diário do Rio de Janeiro*, 05/08/1847, 2.

134 Ladislau Netto, *Investigações históricas e científicas sobre o Museu Imperial e Nacional do Rio de Janeiro, acompanhadas de uma breve notícia de suas coleções e publicadas por ordem do Ministério da Agricultura* (Rio de Janeiro: Instituto Philomathico, 1870).

135 Quaresma’s bas-relief was made with the collab-

oration of Quirino Antônio Vieira and João Duarte de Moraes. Regarding this work, see Alberto Martín Chillón, “O Gênio do Brasil e as musas: Um manifesto ideológico numa nação em construção”, *19&20*, 9/1 (2014). Available at: <http://www.dezenovevinte.net/obras/obras_amec.htm>.

136 Even for a Rodolpho Bernardelli, who was a student at AIBA in the first half of the 1870s, the production of his Indian hunter, in *A espreita*, perhaps still had an immediate reference in Pettrich’s work, also a hunter.

137 This information is from the diary of the former US president, John Quincy Adams, Diary of May 5, 1838, s.p., Massachusetts Historical Society, MA.

138 I am currently conducting post-doctoral research on this topic. For an important reference on the collection, see Edenheiser & Nielsen, *Tecumseh, Keokuk, Black Hawk*.

139 Migliaccio, “Arqueología, etnografía y el contexto artístico en Brasil en el Segundo Reinado”, 389-401.

140 For know this work, see https://americanart.si.edu/artwork/the-dying-tecumseh-19670

141 “Livros da mordomia da Casa Imperial”, codex 34, decree 371 of May 22, 1854. Imperial Museum Archives, Petrópolis.

142 Achives from the Vatican Museum, Rome. Ferdinand Pettrich folder, without note. [free translation from Italian to Portuguese, and then, to English]

143 M. A. Porto Alegre, *Correspondência com Paulo Barbosa da Silva / Araújo Porto Alegre* (Rio de Janeiro: Brazilian Academy of Letters, 1991).

144 About Paulo Barbosa’s trajectory, see the reference work by Américo J. Lacombe, *O mordomo do Imperador* (Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército Editora, 1994).

145 Achives from the Vatican Museum, Rome. Ferdinand Pettrich folder, without note. [free translation from Italian to Portuguese, and then, to English]

146 This text is a partial result of a doctoral research in progress at the Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) entitled “As Exposições Gerais (1840-1884) na articulação do sistema artístico no Rio de Janeiro”, developed under the guidance of professor Claudia Mattos Avolese and funded by the Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp process 19/10191-4).

147 Guilherme Auler, “Os desenhos do Barão de Planitz”, *Jornal do Brasil*, 03/09/1958, 3rd supplement, 1-4.

148 Guilherme Auler, “O escultor Pettrich”, *Jornal do Brasil*, 08/04/1957, 5th supplement, 1-2.

149 Guilherme Auler, “O fotógrafo Klumb”, *Jornal do Brasil*, 11/10-11/1957, 3rd supplement, 1-4.

150 Alfredo Galvão, founder, professor and former director of the School of Fine Arts, thus introduced the articles: “Arquivos da E.N.B.A. publishes, in this issue, an interesting work by the illustrious historian Guilherme Auler on German artists in Brazil (...)”. Guilherme Auler, “Presença de alguns artistas germânicos no Brasil”, *Arquivos da Escola Nacional de Belas Artes*, 10 (1964), 9-45.

151 See Elaine Dias, *Artistas franceses no Rio de Janeiro (1840-1884): das Exposições Gerais da Academia Imperial de Belas Artes aos ateliês privados: fontes primárias, bibliográficas e visuais* (Guarulhos: EFLCH/Unifesp, 2020).

152 Sonia Gomes Pereira, *Arte, ensino e academia: estudos e ensaios sobre a Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro* (Rio de Janeiro: Mauad/Faperj, 2016), 92.

153 See Elaine Dias, *Paisagem e Academia: Félix-Émile Taunay e o Brasil (1824-1851)* (Campinas: Ed. Unicamp, 2009).

154 Carlos Roberto Maciel Levy, *Exposições Gerais da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes. Período Monárquico* (Rio de Janeiro: Arte-Data, 2003), 7.

155 “Preisverteilung in der Akademie der schönen Künste zu Rio de Janeiro am 15. März. Nach einer Zeichnung von Emil Bauch”, *Illustrirte Zeitung*, 06/30/1860, 472.

156 “Relatório da Directoria da Academia de Bellas Artes. Anexo I”, *Relatório apresentado á Assembléa Geral Legislativa pelo ministro e secretariado de Estado dos Negocios do Império* (Rio de Janeiro: Typographia Universal de Laemmert, 1860), 1.

157 Leticia Squeff, “As exposições gerais da Academia de Belas Artes: teatro de corte e formação de um mercado de arte no Rio de Janeiro”, *Arte & Ensaios*, 23 (2011), 125-133.

158 About Grashof, see Carlos Wehrs, “Artistas plásticos alemães no Brasil durante os Oitocentos”, *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, 175/465 (2014), 69-90.

159 On the back of the work, preserved in the Chateau d’Eu, we read: “Portrait of the famous Portuguese Don Fernando Magalhaens, discoverer of the strait between Tierra del Fuego and Cape Horn, in the year 1520. / pint: p: Otto Grashof.” I acknowledge the researcher Carlos Lima Junior for the registration of the work. On the transit of works belonging to the imperial family, see the

results of his post-doctoral research at Unicamp, “A exibição da nostalgia: artefatos artísticos e históricos do Brasil no exílio Imperial”, e ainda Carlos Lima Junior, “A Sagração e a Coroação de D. Pedro I, de Jean-Baptiste Debret. Sobre a trajetória de uma pintura histórica”, *Almanack*, 29 (2021).

160 *Le Symbolisme en Europe* (Bruxelas : Musées royaux des beaux-arts de Belgique, 1975), 86.

161 Andrea C. T. Wanderley, “Cronologia de Franz Keller-Leuzinger (1835-1890)”, *Brasileira Fotográfica* (website), 2018. Available at: https://brasilianafotografica.bn.gov.br/?p=25397 .

162 *Catalogo das obras expostas no Palacio da Academia Imperial das Bellas Artes em 6 de março de 1870* (Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1870), 5.

163 *Le symbolisme en Europe*, 86.

164 João Maximiano Mafra, Ernesto Gomes Moreira Maia, Pedro Americo de Figueiredo e Mello, and Antonio de Padua e Castro signed the opinion. *Parecer da Exposição Geral de 1870*, 09/06/1870. Historical Archives of National Fine Arts Museum, Rio de Janeiro.

165 Notação 6152, *Atas das Sessões da Presidência do Diretor 1856/1874*, 18/12/1869. D. João VI Museum, EBA-UFRJ.

166 Box 154, parcel 7, 12/14/1869. National Archives, Rio de Janeiro.

167 “Academia Imperial das Bellas-Artes. Relatório do Director”, *Relatório apresentado á Assembléa Geral na segunda sessão da décima quarta legislatura* (Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1870), 3.

168 Netto Machado. Box 154, parcel 7 (05/14/1870). National Archives, Rio de Janeiro.

169 Donato Mello Junior “As Exposições Gerais na Academia Imperial das Belas Artes no 2º Reinado”, *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro/Anais do Congresso de História do Segundo Reinado (Comissão de História Artística)* (Brasília/Rio de Janeiro: IHGB, 1984), v.1, 296.

170 Ricardo Giannetti “Frederico Steckel: Artista do Império e da República”, *Ensaio para uma história da arte de Minas Gerais no século XIX* (Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015), 125.

171 *CATALOGO das obras expostas na Academia das Bellas Artes em 15 de março de 1879* (Rio de Janeiro: Typ. de Pereira Braga & C., 1879), 25.

172 See Leticia Squeff. Uma Galeria para o Império: *A Coleção Escola Brasileira e as Origens do Museu Nacional de Belas Artes* (São Paulo: Edusp/Fapesp, 2012).

173 Avulso 3023. Dom João VI Museum, EBA-UFRJ.

174 G. S., “O museu de pinturas da rua do Lavradio”, *O Cruzeiro*, 06/02/1878, 2. News mentioned by Giannetti.

175 Idem.

176 TN: rs. is the abbreviation to Réis, plural of Real, currency brought by the Portuguese to Brazil and valid until 1942 when it was replaced. Its name inspired the Brazilian currency’s name today.

177 “A pintura”, *Gazeta de Notícias*, 03/10/1878, 2.

178 Fernanda Mendonça Pitta, *Um pote pacato e bucólico: costume, história e imaginário na pintura de Almeida Júnior* (PhD Thesis in Visual Arts, School of Communications and Arts, University of São Paulo, 2013), 126.

179 Ricardo Giannetti, “Frederico Steckel: Pintor-Decorador do Império e da República”, *Anais do IV Colóquio Internacional A Casa Senhorial: Anatomia dos Interiores* (Pelotas: CLAEC, 2017), 159.

180 The critic seems to be referring to Eugène Delacroix. We believe, however, that the work to which he refers could be by Paul Delaroche, *Marie-Antoinette ante o tribunal* (1851), belonging to The Forbes Collection, New York.

181 G. S., “O museu de pinturas da rua do Lavradio”, 2.

182 Avulso 3219. Dom João VI Museum, EBA-UFRJ.

183 Squeff, *Uma Galeria para o Império*, 88.

184 Avulso 3019. Dom João VI Museum, EBA-UFRJ.

185 Avulso 3023. Dom João VI Museum, EBA-UFRJ.

186 Avulso 1335. Dom João VI Museum, EBA-UFRJ; Avulso 3447. Dom João VI Museum, EBA-UFRJ.

187 Squeff, *Uma Galeria para o Império*, 140.

188 Carlos Roberto Maciel Levy, *O Grupo Grimm: paisagismo brasileiro no século XIX* (Rio de Janeiro: Pinakothek, 1980), 20.

189 Idem, 22.

190 *Gazeta de Notícias*, 03/19/1882, 1.

191 Julio Dast, “Chronicas Fluminenses”, *Revista Ilustrada*, n.326 (12/23/1882), 2.

192 X., “Bellas Artes”, *Revista Ilustrada*, n.326 (12/23/1882), 3, 6.

193 See Maria Antonia Couto da Silva, “O Grupo Grimm: a renovação da pintura de paisagem e a repercussão na imprensa no fim do século XIX”, *Anais do 26º da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas (Anpap)* (Campinas: Pontifícia Universidade Católica de Campinas, 2017), 3407-3419.

194 Ana Maria Tavares Cavalcanti & Carlos Terra, “Paisagem na Academia: uma exposição no

- MNBA e a pesquisa no Museu D. João VI”, *Anais eletrônicos do IX Seminário do Museu D. João VI: pesquisa sobre os acervos do Museu D. João VI e do Museu Nacional de Belas Artes* (Rio de Janeiro: NAU, 2019), 29.
- 195 Ana Carla de Brito, “A pintura de paisagem de Hipólito Caron e o esquema compositivo de Georg Grimm”, *Anais eletrônicos do IX Seminário do Museu D. João VI*, 140-151.
- 196 Julio Dast, “Chronicas Fluminenses”, 2.
- 197 See: Ana Maria de Moraes Belluzzo, *O Brasil dos viajantes* (São Paulo: Metalivros, 1994); Ana Maria de Moraes Belluzzo, “A propósito d’O Brasil dos Viajantes”, *Revista USP*, 30 (1996), 8-19; Boris Komissarov (tradutor Marcos Pinto Braga), *Expedição Langsdorff: acervo e fontes históricas* (São Paulo: Unesp/Hucitec, 1994); Maria Elizabete Santos Peixoto, *Pintores alemães no Brasil durante o século XIX* (Rio de Janeiro: Pinakothek, 1989); Julio Bandeira, *A viagem ao Brasil de Marianne North* (Rio de Janeiro: Sextante, 2012); Pablo Diener, *Rugendas 1802-1858* (Augsburg: Wiesner, 1997); Vera Beatriz Siqueira, “Configurando a América Latina: as visões de Rugendas e Marianne North”, *19&20*, 10/2 (2015). Available at: <http://www.dezenovevinte.net/uah2/vbs.htm> \h. Accessed on Jan 29, 2022.
- 198 Rafael Cardoso, “Projeto gráfico e meio editorial nas revistas ilustradas do Segundo Reinado”, In: Paulo Knauss, Marize Malta, Cláudia de Oliveira & Mônica Pimenta Velloso (orgs.), *Revistas ilustradas: modos de ler e ver no Segundo Reinado* (Rio de Janeiro: Mauad X/Faperj, 2011); and Joaquim Marçal Ferreira de Andrade, *História da fotoreportagem no Brasil: a fotografia na imprensa do Rio de Janeiro de 1839-1900* (Rio de Janeiro: Campus Elsevier/Fundação Biblioteca Nacional, 2004).
- 199 Flora Sússekind, in her book *O Brasil não é longe daqui*, takes up the accounts of 19th century European travelers, interested in investigating the “origin” and the constitution of the fictional narrator in Brazilian prose, thus providing subsidies for understanding the fictional character contained in the accounts of the period, often received as incontestable truths in Europe. See Flora Sussekkind, *O Brasil não é longe daqui: o narrador, a viagem* (São Paulo: Companhia das Letras, 1990).
- 200 , Orlando da Costa Ferreira. *Imagem e letra: introdução à bibliologia brasileira: a imagem gravada* (São Paulo: Melhoramentos/Edusp, 1977), 366.
- 201 Mario Aisem, Maria Lucia Davis de Sanson & Pedro Karp Vasquez, *O Rio de Janeiro do fotógrafo*

Georges Leuzinger 1860-1870 (Rio de Janeiro: Sextante Artes, 1998), 10.

- 202 Idem, 7.
- 203 See Joaquim Marçal Ferreira de Andrade, et al. *Georges Leuzinger*, (Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2006). (Cadernos de fotografia brasileira, 3).
- 204 Idem.
- 205 See Renata Santos, In: Ferreira de Andrade, *Georges Leuzinger*, 211-212.
- 206 Moraes Belluzzo, *O Brasil dos viajantes*, v.3, 178. José Roberto Teixeira Leite & Leonardo Dantas Silva, *O Oitocentos brasileiro na coleção Ricardo Brennand* (Recife: Caleidoscópio, 2015), 32.
- 207 Joaquim Marçal Ferreira de Andrade, “Processos de reprodução e impressão no Brasil, 1808-1930”. In: Rafael Cardoso (org.) *Impresso no Brasil, 1808-1930: destaques da história gráfica no acervo da Biblioteca Nacional* (Rio de Janeiro: Verso Brasil, 2009), 45-64.
- 208 Aisem, Davis de Sanson & Karp Vasquez, *O Rio de Janeiro do fotógrafo Georges Leuzinger*, 9-10.
- 209 Franz Keller Leuzinger (tradutor Adriano Gonçalves Feitosa), *Os rios Amazonas e Madeira: esboços e relatos de um explorador* (São Paulo: Editora Dialética, 2021).

Johann Moritz Rugendas

Batuque, dança (detalhe), s/d

Aquarela sobre papel

Coleção Geyer – Museu Imperial/Ibram/Secult/MTur



Presidente da República

Luiz Inácio Lula da Silva

Vice-Presidente

Geraldo Alckmin

Ministra da Cultura

Margareth Menezes

Secretário Executivo da Cultura

Márcio Tavares

Presidente do**Instituto Brasileiro de Museus**

Fernanda Castro

**DIREÇÃO**

Maurício Vicente Ferreira Júnior

Núcleo de Comunicação

Natalia Tavares Calzavara

Núcleo de Relações Institucionais

Isabela Maria Verleun

Seccional Casa de Cláudio de Souza

Claudia Maria Souza Costa

DIVISÃO ADMINISTRATIVA

Isabela Neves de Souza Carreiro

Área Orçamentária Financeira

Giovana Fonseca, Arthur Vieira da Silva

Área de Patrimônio

Juarez Dias da Fonseca

Área de Manutenção

Marcelo Moreira e Luana Hamid Saikali

Área de Segurança

Wilson de Oliveira, Alicio de Carvalho Azevedo

Núcleo de Arquivo Administrativo

Osni Lima Costa, Francisco Leal de Alcântara

Núcleo de Protocolo

Gilberto Pitzer de Souza

Núcleo de Compras

Fabricio Von Seehausen

Núcleo de Gestão de Contratos

Flenis Cleiton de Souza

Núcleo de Recursos Humanos

Marcelino José Terres

Núcleo de Almoxarifado

Roberto da Cruz

DIVISÃO TÉCNICA

Claudia Maria Souza Costa

Área de Pesquisa

Alessandra Fraguas,

Arthur Soares de Andrade (estagiário)

Área de Atividades Educativas e Culturais

Carolina Knibel, Isabela Maria Verleun

Núcleo de Acervo Arquivístico

Maria Celina Soares,

Vitor Hugo Torres Sternberg (estagiário)

Núcleo de Acervo Bibliográfico

Márcio Miquelino, Fernando Damasceno,

Gabriel Amorim Marques (estagiário)

Núcleo de Acervo Museológico

Aline Maller Ribeiro,

Ana Luísa Alonso de Camargo,

Maria Helena da Costa

Núcleo de Conservação e Restauração

Beatriz Penna

Digitalização do Acervo**do Museu Imperial (Dami)**

Muna Raquel Durans

Colaboradores

Adalberto Lei da Silva, Ailton Vieira,

Alan Silveira dos Santos, Alessandro Severino

de Souza Freitas, Alex Gonçalves da Silva

Cunha, Alex Sandro de Oliveira, Aline Calixto

de Freitas, Aline Esteves, Ana Cristina de

Barros, André Clemente de Oliveira, Andressa

dos Santos Neves Cunha, Andressa C. Gonçalves,

Ayres Ramos Vicente Filho, Biligran Oliveira

de Souza Junior, Brenda Dandara Paulino

Francisco, Brendo Hilário Paulino, Bruno dos

Santos Resende, Bruno Henrique de Oliveira,

Carlos Antônio Tosoli, Carlos Eduardo Ferreira,

Carlos Eduardo Rodrigues Fecher,

Carlos Eduardo Silvestre, Carlos Henrique

Ferreira da Silva, Carlos José dos Santos,

Carlos José da Silva, Carolina da Silva Maciel,

Celso Luiz Aarão de Carvalho, Charles de Jesus

Francisco, Claudia Maria da Silva,

Cláudio Leal, Cleyton Marques Santos, Creuza

Matias, Cristian da Silva Marques Pereira,

Cristiane Soares da Silva, Daltir da Cruz Filho,

Daniel dos Santos de Souza, Daniel Gomes

Arguello, David Costa Santana, Dayane Araújo

da Silva, Delson Antônio Zainotte, Douglas

Santos da Silva Baptista, Edson Sagrancio

Pereira, Eduardo Vargas Dutra Profirio, Elias

Fernando Ferreira, Elisângela de Souza França,

Erivelto Martins Gonçalves, Fabiana Libonatti

de Oliveira, Fabiano da Silva Tavares, Fabiano

dos Santos Gonçalves, Fábio Emídio dos Santos,

Fausto Vieira da Silva, Fernanda Anastácia

Gomes, Finkla Holzer Velihovetchi, Flávia de

Almeida Dias, Graziela Kling Wersing, George

Milek, Giovanni Henrique Barbosa da Silva,

Handerson Mariano Pires, Hermes Soares

Ferreira, Ingrid Beatriz Guiraldello, Isabel

Cristina Ribeiro da Silva, Jair da Silva Nogueira,

Jeferson José Ladeira dos Santos, Jéssica Maria

Costa de Araújo, João Carlos da Silva Filho,

Joao Pedro Pereira Souza, Joelson Eurico

Pereira, Jorge Luís Felipe, José Helder Cordeiro

da Silva, José Missias Guilhermino, José Carlos

de Barros Viana, José Flávio Moreira Maestrini,

Jucimar de Oliveira Barbosa, Júlio Cesar

Jovêncio da Conceição, Júlio dos Santos Silva,

Laila Antunes Hainen, Larissa Aarão da Costa,

Leandro Lucinda da Costa, Leandro da Silva,

Lenilson de Almeida, Leonardo Basílio Alves,

Leone Zusman Evangelista, Leonardo Marques

da Cruz, Leonardo Ramos Lobo Xavier da Silva,

Lorena Borges Moreira, Lucas Rodolpho dos

Santos Dessi, Luana Aarão da Costa, Luciana

da Silva Dias Barcelos, Lucas Ventura da

Silva, Luciano Vieira Granja, Luís Fernando de

Oliveira de Azevedo, Luis Claudio Ribeiro da

Silva, Luiz Alberto Gomes da Conceição, Luiz

Carlos Estevam da Silva Xavier, Luiz Danilo

Borges Soares, Luiz Rogério Pereira da Paz,

Marcello Henrique Santos Chrysóstomo, Marcelo

Cardoso Barbosa, Marcelo Probest, Marcelo

Duarte Ferreira, Marcelo Lopes de Souza, Marcio

Antônio Lopes Gonçalves, Marcos de Souza

Santos, Marcos Paulo Ribeiro, Marcos Paulo

de Souza Eurico, Maria Eduarda Garcia Dias,

Maria de Lourdes Fialho de Oliveira, Maria

Gorete da Silva Souza, Maria Marcelino, Maria

Nazaré Calixto de Freitas, Marilene Paulino,

Mario Piermatei Martins, Marlon Sinclair Soares

Mattos, Matheus da Silva Francisco, Matheus

Firmino Nascimento, Michel Damião Silva dos

Santos, Moisés Raimundo, Monica Mendonça

Gosling, Nathalia Santos Klippel, Nelson dos

Santos Souza, Paula Barbosa Coelho, Paulo

Roberto de Souza Leite, Paulo Vitor Paranhos

da Silva, Paulo Roberto Rodrigues, Pedro de

Oliveira Aguiar, Pedro Henrique Dias, Rafael

de Lima Faylde Vaz, Rafael Gomes de Souza,

Rafael Marques da Cruz Mano, Rafael Rodrigues

Evangelista, Raquel Guedes Campos da Silva,

Raul Ferreira Quirino, Reinaldo Julião Doria,

Renata da Rosa Ferreira, Renata de Oliveira

Sucupira, Renata Ferreira de Alcântara, Renato

Lins, Rinaldo Arlindo Lima Birck, Rodrigo José

da Silva Heinen, Rodrigo de Oliveira Shmidt,

Rogério Alves Freitas, Rômulo de Oliveira

Machado, Rosane Barroso Zainotte, Salete

D’Assumpção Lima, Sandro Vieira de Souza,

Sara Lepsch Fernandes, Sarajane Damasceno

Bertordo, Sebastião Gabriel da Silva, Sebastião

de Oliveira Liberato, Sheila da Conceição

Pereira, Silvana da Silva, Sueli Ribeiro de

Oliveira, Thais Bernardina Julio de Almeida,

Tales Davi de Oliveira Hilário, Tatiane Correa,

Valdemar Murilo Dantas, Valdemir Neves de

Oliveira, Vilson Ricardo de Souza Leite,

Vitor Barbosa da Costa, Vitor Luiz Marques de

Souza, Wellington de Assis, William Ferreira

de Carvalho, Willian Ferreira Machado, Willian

Bernardo dos Santos, Zuleica Thomaz dos Santos

CASA GEYER

Museologia

Cícero Antônio Fonseca de Almeida e

Patricia Brigida Pimentel

Assistente

Marcelle Vieira do Nascimento

Johann Moritz Rugendas

Lundu (detalhe), s/d

Aquarela sobre papel, 28 x 38,5 cm

Coleção Geyer – Museu Imperial/Ibram/

Secult/MTur



Curadoria

Mauricio Vicente Ferreira Junior e Rafael Cardoso

Assistente de Curadoria

Aline Maller Ribeiro

Ana Luisa Alonso De Camargo

Cícero Antonio Fonseca de Almeida

Márcio Cardoso Miquelino Filho

Patrícia Brigida Pimentel

Textos para o Livro

Amanda Reis Tavares Pereira

Fabio de Almeida

Fabriccio Miguel Novelli Duro

Lucile Magnin

Coordenação Geral

Artepadilla

Produção Executiva

Roberto Padilla

Gerência de Projeto

Mariana Cardoso Oscar

Assistente de Produção

Maíra da Rocha e Silva

Assistente de Produção e

Supervisor de Montagem

Patrick de Oliveira Correa

Design Expositivo

Leila Scaf Rodrigues | LSR Arquitetura

Design Gráfico e Programação Visual

Lígia Melges | Melges Design e Projetos

Produção Fotográfica da Exposição e Livro

Jaime Acioli, Rômulo Fialdini (p. 220, 223,

224, 226, 229, 231)

Serviços de Restauração

Monica Dias Atelier

Coreart Arte e Design

Jaqueline Assis e Liamara Fanaia |

Oficina do Restauo

Laudos Museológicos

Cícero Antonio Fonseca de Almeida

Daniela dos Santos Silva

Deborah Oliveira Lins de Barros

Patricia Brigida Pimentel

Molduras e Passe-Partout

Metara

Produção Cenotécnica

Humberto de Oliveira |

H. O. Silva Produções e Eventos

Montagem Fina

Renato Cecílio |

R. C. das Dores Produções Culturais

Beatriz Penna Camacho de Carvalho

Iluminação

Milton Giglio / Atelier da Luz

Equipamentos de Imagem

Boca do Trombone

Edição de Vídeos

Daniel Paiva

Música Ambiente

Álbum Neukomm no Brasil –

Rosana Lanzelotte (pianoforte) e

Ricardo Kanji (flauta)

Cessão de Imagem para a Exposição

Agência O Globo

Cessão de Imagem para o Livro

Academia das Belas Artes, Viena, Áustria

(Akademie der bildenden Künste Wien)

Agência O Globo

Escola de Belas Artes da Universidade Federal

do Rio de Janeiro

Fundação Biblioteca Nacional

Fundação Prussiana de Palácios e Jardins,

Potsdam, Alemanha (Stiftung Preußische

Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg/SPSG)

Instituto Moreira Salles

Kunsthalle Estatal de Karlsruhe, Alemanha

(Staatliche Kunsthalle Karlsruhe)

Museu Albertina, Viena, Áustria

(Albertina Museum)

Museu Louis Philippe, Château d’Eu, França

(Musée Louis-Philippe)

Museu Nacional de Belas Artes

Palácio Maçônico do Lavradio

Palácio Universitário da Universidade

Federal do Rio de Janeiro

Pinacoteca do Estado de São Paulo

Real Gabinete Português de Leitura

Smithsonian American Art Museum,

Washington D.C.

Sinalização e Banner

Ginga Design

Impressão de Folder

WalPrint Gráfica e Editora

Impressão de Livro

Leograf Gráfica e Editora

Revisão de Texto

Sonia Cardoso / Editare

Versão Português para o Inglês

Jaqueline Scherer e Rafael Cardoso

Versão Francês para o Português

Lucas Cureau e Rafael Cardoso

Site

Fabbrica Web

Transporte

Atlantis Internacional

Seguro

Affinité

Assessoria de Imprensa

Meise Halabi e Natália Tavares Calzavara

Bia Sampaio | BriefCom (lançamento do livro)

Serviços Jurídicos-Contábeis

Commerce

Agradecimentos Especiais

Frank Geyer Abubakir

Sergio Mannheimer

Agradecimentos

Bernardo Salgado e Sergio Terra,

Carolina Bottiroli, Cláudia Maria Souza Costa,

Elisabete Aparecida Giordani,

Helga Franca, Hotel Casablanca,

Isabela Neves de Souza Carreiro,

Isabela Maria Verleun, Johannes Bloos,

Luciano Cavalcanti de Albuquerque,

Maria Aparecida Cavalcanti Fiaes,

Música Brasilis, Sandra’s Buffet,

Simone Trindade Vicente da Silva,

Sociedade de Amigos do Museu Imperial,

Suzana Gomes Santos

Johann Moritz Rugendas

Lundu (detalhe), s/d

Aquarela sobre papel

Coleção Geyer – Museu Imperial/Ibram/

Secult/MTur



Este livro foi editado por ocasião da exposição
homônima, realizada no Museu Imperial, no período
de 22 de maio de 2022 a 15 de janeiro de 2023.

Foi composto em Bodoni Mt e impresso em papel
couché fosco 170 g/m² e pólen natural 80 g/m².

LEI DE
INCENTIVO
À CULTURA



Patrocínio

Unipar

Produção

artepadilla

Apoio



Representações alemãs
no Brasil



Embaixada
da Áustria
Brasília

Realização

CASA GEYER



Museu Imperial

Sbm
sistema brasileiro de museus

ibram
instituto brasileiro de museus

MINISTÉRIO DA
CULTURA

GOVERNO FEDERAL
BRASIL
UNIÃO E RECONSTRUÇÃO

Este livro surgiu de uma exposição do importante conjunto de iconografia brasileira oitocentista da magnífica Coleção Geyer. O recorte curatorial proposto por Rafael Cardoso e Maurício Vicente Ferreira Júnior aborda a contribuição de artistas de língua alemã que chegaram ao Brasil em circunstâncias e momentos diferentes. Com sólida formação acadêmica ou com muita curiosidade, todos de grande sensibilidade, alguns com espírito empreendedor, em comum traziam a cultura germânica, marcada na época pelo espírito romântico, forjado por pensadores e filósofos como Goethe e Humboldt. Muitos por aqui passaram, e vários se estabeleceram. Muito de nós acabaram por nos revelar.

O livro conta, ainda, com preciosas colaborações que proporcionam uma verdadeira viagem no tempo. Conduzidos pelo olhar germânico, somos alertados para a luz tropical que se traduziu na luminosidade presente em aquarelas e pinturas. Em relação à prestigiosa Academia Imperial de Belas Artes, ficamos sabendo que, mesmo tendo exposto diversos artistas germânicos em seus Salões, poucos foram os convidados a fazer parte do corpo docente. Acompanhamos a trajetória assombrosa de um escultor que veio ao Brasil para escapar do assassinato e quase sucumbiu ao mesmo destino por aqui. E vamos nos surpreender com um fotógrafo/empresário que, tirando partido das novas técnicas de reprodução – a litografia e a fotografia – publicou imagens muito apreciadas, obtendo reconhecimento também na Europa.

Certamente a conferir, um livro que apresenta ao leitor um amplo panorama do universo artístico do século XIX e revela aspectos escondidos do ser e estar neste país.

Carlos Martins



LEI DE
INCENTIVO
À CULTURA



Patrocínio

Unipar

Produção

artepadilla

Apoio



Representações alemãs
no Brasil

Embaixada
da Áustria
Brasília

Realização

CASA GEYER



SbM
sistema brasileiro de museus

ibram
instituto brasileiro de museus

MINISTÉRIO DA
CULTURA

GOVERNO FEDERAL
BRASIL
UNIÃO E RECONSTRUÇÃO