UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA – UDESC

CENTRO DE ARTES – CEART

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS – PPGAV

MARCO ANTONIO BAPTISTA

A PRODUÇÃO PICTÓRICA DE SEBASTIÃO VIEIRA FERNANDES

FLORIANÓPOLIS, SC

2020

MARCO ANTONIO BAPTISTA

A PRODUÇÃO PICTÓRICA DE SEBASTIÃO VIEIRA FERNANDES

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Centro de Artes Visuais na linha de pesquisa em Teoria e História das Artes Visuais da Universidade Estadual de Santa Catarina.

Orientadora: Prof.ª Dr.ª Sandra Makowiecky

MARCO ANTONIO BAPTISTA

A PRODUÇÃO PICTÓRICA DE SEBASTIÃO VIEIRA FERNANDES

Dissertação de Mestrado da linha de pesquisa em Teoria e História das Artes Visuais foi julgada aprovada pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Centro de Artes Visuais – PPGAV – Ceart, da Universidade Estadual de Santa Catarina.

Florianópolis, 27 de julho de 2020.

BANCA EXAMINADORA

Orientadora: _____

Prof.ª Dr.ª Sandra Makowiecky (PPGAV – UDESC)

Membro interno: _____

Prof.ª Dr.ª Luana Wedekin (PPGAV – UDESC)

Membro externo: _____

Prof.ª Dr.ª Daniela Queiróz Campos (PPGH – UFSC)

Suplente interno: _____

Prof.ª Dr.ª Mara Rúbia Sant'Anna (PPGAV – UDESC)

Suplente externo: _____

Prof.ª. Dr.ª Michele Petry (UFSC – SC)

Aos meus pais, Antonio e Maria Baptista.

À minha esposa Denise.

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente à Deus, soberano e doador da vida, que me concedeu a oportunidade e a paz de espírito necessária para realizar este trabalho. Em segundo, à minha orientadora Professora Dr.ª Sandra Makowiecky por sua generosidade e sabedoria.

Para tudo há uma ocasião, e um tempo para cada
propósito debaixo do céu.

(Eclesiastes 3:1)

RESUMO

O objeto central da pesquisa é o pintor catarinense Sebastião Vieira Fernandes (Desterro, 1866 – Rio de Janeiro, 1943), que foi aluno da AIBA (Academia Imperial de Belas Artes), restaurador da ENBA (Escola Nacional de Belas Artes) e professor do Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro, que infelizmente é pouco lembrado ou comentado na atualidade. A pesquisa verifica a produção artística de Sebastião Vieira Fernandes, bem como condições atuais das obras, a prática pictórica de retratos, cópias e demais pinturas, bem como analisa de que forma estas práticas se inserem dentro do universo artístico no fim do século XIX e início do século XX, reconstituindo um "mapa" do local onde estas obras se encontram disponíveis para apreciação pública. Ao buscar tais referências, se aborda o processo pictórico tradicional ensinado na Academia, o que possibilita entender mais claramente o método construtivo de Sebastião e em que medida esse processo o identifica dentro de uma tradição e possibilita sua vasta produção de retratos, cópias e demais obras em sua trajetória acadêmica e artística. Resta, por fim, dar visibilidade a um artista que ficou de certa forma esquecido na historiografia da arte, não obstante sua trajetória totalmente dedicada a ela.

PALAVRAS-CHAVE: Academia Imperial de Belas Artes. Sebastião Vieira Fernandes. Santa Catarina nas Belas Artes. Retratos na Academia Imperial de Belas Artes.

ABSTRACT

The central object of the research is the Brazilian from Santa Catarina painter Sebastião Vieira Fernandes (Desterro, 1866 – Rio de Janeiro, 1943), who was a student at AIBA (Imperial Academy of Fine Arts), restorer at ENBA (National School of Fine Arts) and professor of Lyceum of Arts and Crafts from Rio de Janeiro, who is unfortunately hardly remembered or commented on today. The research verifies the artistic production of Sebastião Vieira Fernandes, as well as current conditions of the works, the pictorial practice of portraits, copies and other paintings, and also analyzes how these practices fit within the artistic universe at the end of the 19th century and the beginning of the 20th century, reconstructing a "map" of the places where these works are available for public appreciation. When seeking such references, the traditional pictorial process taught at the Academy is approached, which makes it possible to understand Sebastião's constructive method more clearly and to what extent this process identifies him within a tradition and enables his vast production of portraits, copies and other works in his academic and artistic trajectory. Finally, it aims to give visibility to an artist who has been somewhat forgotten in the historiography of art, despite his trajectory, which was totally dedicated to it.

KEYWORDS: Imperial Academy of Fine Arts. Sebastião Vieira Fernandes. Santa Catarina in Fine Arts. Portraits at the Imperial Academy of Fine Arts.

Lista de Figuras

Figura 1 - Foto de Sebastião Vieira Fernandes 12

Figura 2 - PINTO BANDEIRA, Antônio Rafael. *O Pintor*. s/d..... 29

Figura 3 - VICO, Enea. *Accademia di Baccio Bandinelli*. Gravura. 1550..... 32

Figura 4 - COCHIN, C.N., o jovem. *Série desenho*. Gravura. 1763..... 33

Figura 5 - Estrutura básica de forças no espaço compositivo 43

Figura 6 - DA VINCI, Leonardo. *São Jerônimo no deserto.* 1408 46

Figura 7 - VECELLIO, Ticiano. *Autorretrato.* (circa 1566)..... 48

Figura 8 - Paleta de cores tradicional das academias francesas do século XIX 50

Figura 9 - Autor desconhecido. *Tronco masculino (cópia de Pagnest)*. 1880 51

Figura 10 - BAPTISTA Marco A. *Estudo de cabeça.* 2020..... 53

Figura 11 - AMOEDO, Rodolfo. *Retrato de homem*. s/d..... 54

Figura 12 - DÜRER, Albrecht. *Autorretrato*. 1500..... 60

Figura 13 - Detalhe da inscrição no *Autorretrato* de Dürer 60

Figura 14 - FERNANDES, Sebastião Vieira. *Retrato de Bethencourt da Silva*. 1903 68

Figura 15 - Detalhes do *Retrato de Bethencourt da Silva*. 69

Figura 16 - Pintura e fotografia de Bethencourt da Silva..... 70

Figura 17 - Detalhe da assinatura e data na pintura de Bethencourt da Silva. 71

Figura 18 - Victor Meirelles no *Retrato de Bethencourt da Silva*..... 71

Figura 19 - A escrivaninha pintada no *Retrato de Bethencourt da Silva* 72

Figura 20 - Bethencourt sentado (detalhe) / D. Pedro I (detalhe) 73

Figura 21 - Projeto arquitetônico do novo prédio do Liceu. 74

Figura 22 - Prédio do Liceu projetado por Bethencourt da Silva..... 74

Figura 23 - Prédio do Liceu, local da primeira sede do jornal O Globo. 75

Figura 24 - Linhas estruturais e proporção áurea no *Retrato de Bethencourt* da Silva..... 76

Figura 25 - FERNANDES, Sebastião Vieira. *Flores de Papel*. s/d. 78

Figura 26 - Esquema estrutural de Flores de Papel. 79

Figura 27 - Detalhes de *Flores de Papel*. 80

Figura 28 - FERNANDES, Sebastião Vieira. *Retrato de Felipe Schmidt.* s/d..... 81

Figura 29 - Inventário da pintura *Retrato de Felipe Schmidt* 82

Figura 30 - FERNANDES, Sebastião Vieira. *Retrato de Campos Salles*. s/d 84

Figura 31 - Fotografia de Campos Salles 85

Figura 32 - FERNANDES, Sebastião Vieira. *Retrato de Rodrigues Alves.* s/d. 86

Figura 33 - FERNANDES, Sebastião Vieira. *Retrato de Lauro Muller.* s/d 88

Figura 34 - Fotografia de Lauro Müller 1912 / 1917 89

Figura 35 - FERNANDES, Sebastião Vieira. *Retrato de Gen. Inocêncio Correa.* s/d..... 90

Figura 36 - FERNANDES, Sebastião Vieira. *Retrato Cardial D. Sebastião Leme.* 1934.. 91

Figura 37 - Fotografia de D. Sebastião Leme s/d 92

Figura 38 - Detalhe das vestes - *Retrato Cardial D. Sebastião Leme* 93

Figura 39 - FERNANDES, Sebastião Vieira. *Retrato do Conego Benedito Marinho.*1934 94

Figura 40 - Detalhe das vestes - *Retrato do Cônego Benedito Marinho* 95

Figura 41 - FERNANDES, Sebastião Vieira. *Retrato de Pinto Bandeira*. 1886 96

Figura 42 - FERNANDES, Sebastião Vieira. *Autorretrato*. s/d..... 98

Figura 43 - FERNANDES, Sebastião Vieira. *Autorretrato*. 1938 99

Figura 44 - Detalhe de *Autorretrato* de 1938 100

Figura 45 - MEIRELLES, Victor. *Primeira Missa do Brasil,* 1860 104

Figura 46 - FERNANDES, Sebastião Vieira. *Cópia da Primeira Missa*..... 106

Figura 47 - Montagem: comparação entre original e cópia (Primeira Missa)..... 109

Figura 48 - FERNANDES, Sebastião Vieira. *Cópia da Batalha do Avaí.* s/d. 112

Figura 49 - Palácio Pedro Ernesto. Local da *Cópia da Batalha do Avaí*. 113

Figura 50 - FERNANDES, Sebastião Vieira. *Cópia da Batalha dos Guararapes.* 1887 ... 115

Figura 51 - MEIRELLES, Victor. *Estudo para Batalha dos Guararapes*, 1874/78..... 115

Figura 52 - FERNANDES, Sebastião Vieira. *Meditação de S. Jerônimo*. s/d..... 116

Figura 53 - Esquema estrutural de *Meditação de São Jeronimo* 119

Figura 54 - FERNANDES, Sebastião Vieira. *Auditório romano julgando os grandes artistas*. s/d 121

Figura 55 - ALMEIDA, Belmiro de. *Flagelação de Cristo*. 1887 129

Figura 56 - SILVA, Oscar Pereira da. *Flagelação de Cristo*. 1887 130

Figura 57 - Igreja da Candelária, Rio de Janeiro 140

Figura 58 - Painéis do Teto da Igreja de Nossa Senhora da Candelária 141

Figura 59 - COSTA, João Zeferino da. *A partida*. 1896 144

Figura 60 - Esquema estrutural de *A partida* 146

Figura 61 - COSTA, João Zeferino da. *A tempestade*. 1896 147

Figura 62 - Esquema estrutural da composição *A Tempestade* 148

Figura 63 - COSTA, João Zeferino da. *A chegada*. 1896 150

Figura 64 - Linhas estruturais de *A Chegada* 151

Figura 65 - COSTA, João Zeferino da. *O voto cumprido*. 1896 153

Figura 66 - Linhas estruturais de *O voto cumprido* 154

Figura 67 - COSTA, João Zeferino da. *A sagração*. 1896 155

Figura 68 - Linhas estruturais de *A Sagração* 156

Figura 69 - COSTA, João Zeferino da. *A inauguração*. 1896 157

Figura 70 - Linhas estruturais de *A Inauguração* 158

Figura 71 - Comparativo entre estudo *A tempestade*, 1880 e *A tempestade*, 1896 164

Figura 72 - A imagem de Zeferino durante a restauração de 1913 165

Figura 73 - Nota de aposentadoria compulsória de Sebastião 176

Figura 74 - Nota de falecimento de Sebastião 177

Figura 75 - Nota de Leilão de quadros de Sebastião 177

Lista de Abreviaturas e Siglas

AIBA..... Academia Imperial de Belas Artes

ATECOR ..... Ateliê de Conservação / Restauração de bens Culturais Móveis da Fundação Catarinense de Cultura

BPSC.....Biblioteca Pública de Santa Catarina

EBA/UFRJ.....Escola de Belas Artes / Universidade Federal do Rio de Janeiro

ENBA.....Escola Nacional de Belas Artes

IHGSC.....Instituto Histórico e Geográfico de Santa Catarina

MAMF.....Museu de Arte Moderna de Florianópolis

MAP .....Museu Antonio Parreiras

MDJVI.....Museu Dom João VI

MHSC.....Museu Histórico de Santa Catarina

MNBA.....Museu Nacional de Belas Artes

SPBA.....Sociedade Propagadora das Belas Artes

Sumário

Resumo .....

Abstract .....

Lista de Figuras .....

Lista de Abreviaturas e Siglas .....

INTRODUÇÃO 12

CAPÍTULO I – A formação do artista Sebastião Fernandes 25

1.1 Liceu de Arte e Ofícios 27

1.2 Ensino e tradição na Academia Imperial de Belas Artes 29

1.3 O processo pictórico na Academia e de Sebastião..... 40

1.4 Gêneros pictóricos na obra de Sebastião Vieira Fernandes 54

1.4.1 O Retrato..... 57

1.4.2 A Pintura Histórica..... 101

CAPÍTULO II – Grandes prêmios e grandes perdas de Sebastião 124

2.1 O disputado concurso de 1887 e a participação de Sebastião 125

2.2 Sebastião e os modernistas 133

2.3 A igreja da Candelária 138

2.4 A importância de Sebastião na pintura dos painéis 160

CAPÍTULO III– Memória e Esquecimento 167

3.1 O professor Sebastião Fernandes 171

3.2 O restaurador ofusca o pintor? 173

3.3 Pinturas documentadas 178

3.4 Pinturas não encontradas 180

CONSIDERAÇÕES FINAIS 184

REFERÊNCIAS..... 191

INTRODUÇÃO

O objeto central da pesquisa é o catarinense Sebastião Vieira Fernandes (Desterro, 1866 – Rio de Janeiro, 1943) pintor que foi aluno da AIBA (Academia Imperial de Belas Artes), restaurador da Pinacoteca da ENBA (Escola Nacional de Belas Artes) e professor do Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro, que infelizmente é pouco lembrado ou comentado na atualidade. Na figura 1, vemos um retrato do artista. O livro onde a fotografia foi publicada é de 1916. Nesta data, Sebastião teria 50 anos. Mais de 15 anos depois do episódio da Igreja da Candelária e poucos anos após a restauração do trabalho da igreja, ele parece relaxado, recostado na cadeira. Olha para um ponto fora da foto. Está cercado por duas telas. Ele parece um homem satisfeito em seu habitat de telas e pincéis. A expressão é difícil de decifrar. Ele tem um sorriso contido, mas o olhar é triste. Parece que a tela à esquerda se trata de uma de suas obras desaparecidas. Tudo isso será narrado ao longo da pesquisa e, em parte, nos retratos realizados pelo artista, onde pode-se verificar sua maior capacidade pictórica e inventiva.

Figura 1. Foto de Sebastião Vieira Fernandes. Fonte: FREIRE, Laudelino**. UM SÉCULO DE PINTURA: Apontamentos para a história da pintura no Brasil de 1816 a 1916**. Ed. Fontana. RJ. 1916, p. 411.

Este trabalho, inédito em Santa Catarina e mesmo no Brasil, complementará poucos estudos já realizados sobre o artista e sua obra e se constitui em uma dissertação realizada durante o Mestrado em Artes Visuais, na linha de Teoria e História das Artes Visuais, na Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Integra o grupo de pesquisa História da Arte: imagem- acontecimento, cadastrado no CNPQ. A linha de Teoria e História da Arte possui pressupostos gerais, que esta pesquisa busca seguir.

Deve-se destacar, no cenário da capital catarinense, a importância de publicações especializadas, impressas ou digitais. Nos últimos anos, muitas delas foram lançadas, referenciando a produção local e estadual, organizadas a partir do âmbito acadêmico pelos professores da Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC, sobretudo pelo Grupo de Pesquisa *História da Arte: Imagem – Acontecimento.* Diante da produção deste grupo, o que se observa é o fato de que tais produções são fonte de informação e geram visibilidade ao que aqui se produz, enriquecendo o público escolar em seus diferentes níveis, estimulando novas pesquisas e desdobramentos, ampliando e abastecendo o próprio sistema de arte.

Em função da ausência de estudos mais abrangentes e sistematizados sobre História da arte em Santa Catarina, estas pesquisas consistem em trabalhos originais e inéditos. O ponto de partida remete ao esforço de trabalhar um arsenal imagético e bibliográfico capaz de ampliar o repertório visual e crítico sobre os temas escolhidos. Tais pesquisas resultaram em dezenas de artigos apresentados em congressos, publicações em revistas especializadas, trabalhos de conclusão de curso de graduação, monografias de cursos de especialização, dissertações de mestrado, teses de doutorado, bem como livros publicados, além de textos para catálogos de exposições diversas, divulgando de forma ampla e abrangente, os resultados destas pesquisas.

A preocupação é também produzir uma abertura para a recepção e seu processo de formação, enriquecendo uma fortuna crítica e ativando um circuito cultural composto de leitores e espectadores. Este trabalho objetiva pesquisar um artista catarinense, que mesmo tendo desenvolvido sua carreira no Rio de Janeiro, pensa uma história da arte fora dos centros considerados recorrentemente como palcos produtores e disseminadores de cânones e tendências; verifica o que aqui também persistiu e persiste, a começar pelas obras que estão em Santa Catarina, no Museu Histórico de Santa Catarina – MHSC – a relação com Victor Meireles, pintor emblemático e, ao mesmo tempo, lamentar sua ausência maior no estado e sua pequena projeção local.

Em termos de metodologia, esta pesquisa, denominada *A produção pictórica de Sebastião Vieira Fernandes,* consiste em um trabalho teórico, voltado à leitura, pesquisa

bibliográfica, análise de documentos textuais e visuais, e estudo de caso sobre um artista, tendo como definição uma pesquisa *básica*, *qualitativa* e *exploratória*. Do ponto de vista dos procedimentos técnicos, trata-se de uma pesquisa *bibliográfica, documental e estudo de caso.*

Como objetivo geral da pesquisa, trata-se de reconstituir o máximo possível da memória perdida do pintor Sebastião Vieira Fernandes através de fontes bibliográficas e de sua produção pictórica, bem como analisar de que forma suas práticas se inserem dentro do universo artístico no fim do século XIX e início do século XX, reconstituindo também um "mapa" do local onde suas pinturas se encontram disponíveis para apreciação pública, bem como listar aquelas obras ainda não encontradas para que futuramente possam ser identificadas e catalogadas.

Como objetivos específicos, buscou-se avaliar a importância de Sebastião Vieira Fernandes e suas obras para o patrimônio catarinense e nacional; compreender os motivos que levaram ao seu "esquecimento histórico"; verificar o interesse de Sebastião em realizar as cópias de grandes pinturas históricas como *A Primeira Missa do Brasil* (Fig. 45), *Batalha dos Guararapes*, de Victor Meirelles (1832 – 1903), e a *Batalha do Avaí* de Pedro Américo (1843 – 1905); identificar singularidades dentro de seu processo artístico; verificar arquivos e acervos da AIBA e ENBA, locais onde Sebastião Fernandes estudou e lecionou por anos, bem como do Liceu. Ainda sobre os objetivos específicos, buscou-se analisar sua atuação como retratista; compreender como seu processo pictórico se justifica mediante sua produção principalmente de retratos em sua trajetória acadêmica e artística; compreender as influências da tradição da pintura a óleo dentro da academia e também o seu local dentro de uma genealogia da história da pintura; reconstituir a localização de suas obras em acervos públicos, visando dar visibilidade ao artista dentro destes acervos, pois as informações disponíveis até o momento demostram que algumas pinturas do artista já não se encontram nos locais aos quais pertenciam, tanto em Santa Catarina quanto no Rio de Janeiro.

Em termos metodológicos, a pesquisa seguiu os seguintes passos: em um primeiro momento, em caráter investigativo, realizou-se um levantamento prévio de fontes. Foi necessário coletar informações em ambientes virtuais e livros impressos sobre a trajetória artística e acadêmica do artista/pintor Sebastião Vieira Fernandes (1866 – 1943) e de suas obras nas cidades do Rio de Janeiro e Florianópolis (locais mais evidentes para localização, não descartando outras possibilidades). Com base nas informações adquiridas, foram localizadas pinturas que ainda se encontram disponíveis ao público. No segundo momento, identificou-se sua produção pictórica disponível para, então, analisá-la. Para isso foi necessário o contato direto com as obras e registro de detalhes que evidenciaram seu processo construtivo. Para a

análise da produção deste artista, foi importante compreender seu processo pictórico com auxílio dos estudos já publicados de pintores da academia de pintura brasileira e mundial do século XIX e XX. Da mesma forma, buscou-se averiguar como o seu processo artístico se relaciona com sua produção, especialmente na realização dos retratos e cópias. Como último momento, através das informações adquiridas, realizou-se uma leitura mais aprofundada e detalhada da obra e da vida do artista, para buscar cumprir os objetivos desta pesquisa.

A motivação pelo objeto de estudo vem do interesse pela pintura, reforçada desde a formação no curso de bacharelado em pintura da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, instituição herdeira da antiga Academia Imperial de Belas Artes e da Escola Nacional de Belas Artes. Em certo grau se estabelece aí uma proximidade com o artista Sebastião Vieira Fernandes, o qual foi aluno da AIBA e restaurador da Pinacoteca da ENBA. Acredita-se que somente estas afinidades sejam suficientes para estabelecer proximidade com o artista e sua obra pictórica, contudo, mais um fator passa a agregar familiaridade: o fato de estudar e residir, atualmente, em Florianópolis, cidade natal de Sebastião e participar de um programa de pós-graduação em que a linha de pesquisa de Teoria e História da Arte tem como um de seus objetivos – estudar a produção de artistas que atuam, atuaram ou mantém algum elo com Santa Catarina.

A ideia da pesquisa surgiu de debates nas orientações em que a orientadora apresentou o cenário de um lapso na historiografia de arte em Santa Catarina, a partir de dois de seus artigos mencionados nas referências, além do encontro do autor deste estudo com a *Cópia da Primeira Missa* de Victor Meirelles (Fig. 46) no Museu Histórico de Santa Catarina. As obras do artista pesquisado encontram-se em sua maioria no Rio de Janeiro, local onde residiu e trabalhou a maior parte do tempo, por isso esta pesquisa se estende também à cidade carioca e Niterói, onde, até o momento, encontram-se 12 (doze) obras conservadas, visitadas e fotografadas. Na cidade de Florianópolis se tem conhecimento e comprovação de apenas 3 (três) pinturas do artista. Muitas outras obras que, segundo pesquisa já realizada, estariam na capital catarinense e no Rio de Janeiro, não foram encontradas até o momento. Aliados a este fato, registra-se aqui a pouca bibliografia e fortuna crítica existente e/ou encontrada sobre o artista.

Enquanto estudante, Sebastião foi um dos pintores mais premiados do Liceu de Artes e ofícios e da Academia Imperial de Belas Artes. Foi agraciado com menções honrosas, medalhas de ouro e prata, prêmio Imperatriz do Brasil e até mesmo o prêmio de viagem para permanência e estudos na Europa a fim de se qualificar como o fizeram seus mestres, Victor Meirelles (1832 – 1903), Pedro Américo (1843 – 1905) e Zeferino da Costa (1840 – 1915). Sua produção foi

vasta, abrangendo pinturas históricas, cenas bíblicas, muitos retratos e cópias de obras famosas como: *A Primeira Missa* (Fig. 46), *Batalha dos Guararapes* (Fig. 50), ambas de Victor Meirelles; *Batalha do Avaí* de Pedro Américo (Fig. 48). Sua carreira como professor foi de extrema dedicação sendo até mesmo homenageado por isso.

Ao longo da vida, alguns acontecimentos podem ter impedido Sebastião de entrar no grande acervo da história da arte nacional e o conduzirem ao esquecimento da historiografia oficial. Alguns dos momentos mais marcantes da carreira de Sebastião são contados por Argeu de Segadas Machado Guimarães (1892 – 1967) (GUIMARÃES, 1977), sobrinho-neto do artista. Argeu, em sua apaixonada homenagem à memória e a obra do tio, faz algumas declarações importantes para compreendermos sobre a vida do artista. Um importante fato narrado pelo escritor é sobre a atuação de Sebastião Vieira Fernandes como coautor dos seis painéis do teto da igreja da Candelária no Rio de Janeiro, fato que, para a história dita "oficial", Sebastião não passa de um mero assistente, tendo sido até mesmo ridicularizado por um jornalista local (GUIMARÃES, 1977, p. 166). Aquilo que parecia uma grande chance para sua consagração, tornou-se algo depreciativo para sua trajetória artística. Outro grande fator marcante em sua carreira, talvez o mais significativo, foi, provavelmente, a perda do Prêmio Viagem à Europa. Por uma terrível falta de sorte, não pôde usufruir do benefício[1] perdendo a grande oportunidade que a permanência no velho mundo poderia lhe trazer, tanto para sua qualificação, quanto para seu prestígio como artista.

Como se não bastassem as tamanhas frustrações, as reviravoltas ocorridas na turbulenta transição do século XIX para o XX podem ter exercido grande influência negativa na vida do artista. Sebastião vinha de uma tradição, porém sem conquistar o prestígio dos seus mestres, Victor Meirelles e Zeferino da Costa, o que mesmo na contramão do modernismo poderia lhe render muito mais credibilidade. A luta pela vida dentro do universo da pintura era desfavorável, mas para não se desviar do que acreditava, Sebastião parece ter encontrado nos retratos, ensino, e na restauração uma alternativa.

Em se tratando das pinturas de Sebastião enquanto objeto de estudo, as finas camadas e ausência de arrependimentos são características de um pintor que concebe sua obra antes mesmo da primeira pincelada. Seu processo construtivo é ágil e cuidadoso, mantém a fórmula da academia da pintura neoclássica e romântica enquanto rememora grandes pintores do passado como Ticiano e Velázquez. Tendo em vista seu aparente processo, algumas questões são pertinentes e podem se constituir em problemáticas de base. Seria a grande produção de

[1] Jornal do Commercio, Rio de Janeiro. Edição da Tarde. 26 de ago. de 1918, p. 4.

retratos uma justificativa unicamente por ser um meio de sustento do artista? Suas cópias faziam parte de uma prática pedagógica ou serviam também como uma maneira de perpetuar e difundir grandes pinturas históricas? Tendo em vista as obras encontradas e analisadas, onde se identifica uma pintura direta, caracteristicamente *alla prima* com ausência de grandes empastes ou de muitas sobreposições de camadas e veladuras, é possível estabelecer uma sincronia com as novas revoluções da pintura entre os séculos XIX e XX? Estas são algumas perguntas que ocorreram ao pesquisador e que se busca responder para entender o processo e a obra do artista.

No ano seguinte à morte do artista, o Almirante Henrique Boiteux (1944) publicou uma bela biografia de Sebastião, portanto trata-se de uma fonte muito próxima aos fatos. Nestas letras, o autor lista 28 pinturas de Sebastião das quais muitas ele havia contemplado pessoalmente. Até o presente momento, devido à esta pesquisa, a lista se ampliou para mais de 50 obras, sendo estas apenas aquelas citadas e nominadas em livros e jornais da época. Ou seja, com a pesquisa documental e auxílio de arquivos digitais, foi possível ampliar o número anteriormente divulgado por Henrique Boiteux.

Como já citado anteriormente, muitos nomes de obras foram encontrados. Até o momento, 14 (quatorze) pinturas foram registradas em Florianópolis e no Rio de Janeiro, sendo 3 (três) pinturas no Museu Histórico de Santa Catarina – Florianópolis, 7 (sete) no Liceu de Artes e Ofícios – RJ, 2 (duas) na Igreja de São José – RJ, 1 (uma) no Museu Nacional de Belas Artes – RJ, 1 (uma) na Câmara de Vereadores do RJ e 1 (uma) no Museu Antônio Parreiras em Niterói, RJ. Outras 5 (cinco) imagens podem ser vistas por meio de reprodução em livros e na internet. Quanto mais informações forem encontradas referentes à existência de obras, maiores serão as chances de pesquisas futuras retirá-las da escuridão. Uma das hipóteses levantadas para este certo esquecimento pode ser atribuída ao caráter reservado e discreto de Sebastião Vieira Fernandes e sua desmedida lealdade e dedicação aos seus mestres, sobretudo ao pintor Zeferino da Costa. Aliados a este fato, registramos a pouca bibliografia e fortuna crítica existente e/ou encontrada sobre o artista.

No âmbito das atuais pesquisas na linha de Teoria e História das Artes Visuais de nosso programa da Pós-Graduação, coexistem duas possibilidades mais definidas. Deve ser lembrado que o debate sobre a relação entre territórios culturalmente hegemônicos e suas periferias ganhou novas configurações na contemporaneidade e que há algumas décadas, historiadores da arte se juntaram a outros pesquisadores para questionar pontos cruciais desta antiga dualidade: onde está o centro? O que tipifica as periferias? Como avaliar a circulação de valores entre elas? Neste sentido, torna-se importante articular pesquisas voltadas à produção artística de outros

“centros”, com especial cuidado, considerando aspectos relativos aos processos de institucionalização e/ou sobrevivência dessa produção, segundo uma abordagem capaz de pensar criticamente noções como regional, local, tardio, popular, tradicional. Daí decorrem duas possibilidades, as quais podem alcançar diferentes gradações.

De um lado, algumas pesquisas apresentam uma temática e/ou abordagem mais teórica, a qual opera por montagem e produz conexões mais conceituais, possibilitando novas interrogações e interlocuções, mesmo extrapolando os limites disciplinares e metodológicos mais específicos da História da Arte. Este tipo de interesse investigativo, por algumas vezes, ocorre devido à dificuldade de acessar fontes documentais pouco conhecidas ou muito reduzidas, tanto em termos de circuito, reconhecimento e fortuna crítica, como de acervos e coleções artísticas. De outro lado, há pesquisas inseridas num caminho de rever fontes, localizar obras, armar reflexões e reconhecer caminhos e trajetórias. Todavia, considerando-se a presença de ambas as possibilidades, não é concebível construir conhecimento no campo da teoria e história da arte sem buscar consistência e interlocução com suas diferentes tradições e repertórios ou desconhecer suas diversas linhagens críticas e epistemológicas. Do mesmo modo, não se trata de diluir singularidades em contexto, seja econômico ou cultural, mas de considerar complexidades sem perder de vista sua abrangência. Esta pesquisa percorre o segundo caminho.

Trata-se de ampliar as condições de acesso a um saber que seguramente oferecerá mais consistência e densidade tanto ao pensamento artístico como aos procedimentos plásticos e às operações conceituais, contribuindo na formação tanto dos que se dedicarem à pesquisa como ao ensino de arte. Trata-se de entender que não é possível *teorizar* a respeito da arte sem percorrer a história de suas várias tradições, sem conhecer a história das obras, a história da crítica e, ainda, a história dos conceitos. É necessária uma “memória metodológica*”*. “Em todo discurso sobre a arte do passado, existe um discurso subterrâneo sobre a arte do presente, porque a atividade artística é um movimento ininterrupto” (RECHT apud HUCHET, 2012, p. 12). Desta forma o trabalho apresenta 3 (três) capítulos, todos eles visando essa reconstituição histórica, necessária para o estudo e as referências para tal serão descritas e observadas em cada capítulo.

No capítulo I, *A formação do artista Sebastião Fernandes***,** tenta-se responder ao objetivo de avaliar a importância de Sebastião Vieira Fernandes e suas obras para o patrimônio catarinense e nacional; compreender as influências da academia e dos ensinos seculares de pintura a óleo para identificar o local de Sebastião dentro desta tradição; identificar

singularidades dentro de seu processo artístico através de análises das pinturas encontradas nesta pesquisa; compreender como seu processo pictórico se aplica dentro de sua produção, durante sua trajetória acadêmica e artística; reconstituir a localização de suas obras em acervos públicos, visando dar visibilidade ao artista dentro destes espaços.

Partindo de Boiteux (1944) e Guimarães (1977) como fontes básicas para a compreensão da história de Sebastião, o primeiro capítulo, *A formação do artista Sebastião Fernandes*, fala sobre seu início no Desterro (Florianópolis), sob orientação do seu primeiro mestre Maneca Margarida. Também aborda a grande identificação com o conterrâneo ilustre Victor Meirelles, no que se refere a arte da pintura, e pelo temperamento e dedicação ao ensino. Importa destacar que a admiração por Meirelles já era presente em seu pai Manuel V. Fernandes e que, devido ao apoio familiar, em especial do pai, das irmãs Ana e Rosa e do cunhado (esposo de sua irmã, Ana) o Comendador Manuel João de Segadas Vianna, foi possível ao jovem Sebastião aos 14 anos dar início a sua formação artística.

Como estudante da AIBA, a atuação de Sebastião é marcada por grandes momentos e aprendizado aos moldes acadêmicos seguindo uma tradição trazida ao Brasil por Debret e em linha direta sucessória para Porto Alegre e posteriormente a Victor Meirelles, seu ilustre conterrâneo e mestre. Abordaremos neste mesmo capítulo os fundamentos da academia em território europeu tendo como base a publicação de Pevsner (2005), *Academias de arte* e suas interferências em solo brasileiro trazidas pela Missão artística francesa e fundação da Academia Imperial de Belas Artes. Dentro dos métodos de ensino da tradição acadêmica da AIBA, traremos os fundamentos escritos por Parramón em *El Gran Libro del Óleo* (2000), onde são abordados os principais processos construtivos da pintura a óleo desde os irmãos Van Eyck até Debret, a fim de nos aproximar das influências técnicas que construíram da paleta de Sebastião. Na construção bidimensional da imagem, salientaremos a compreensão de princípios elementares da forma e organização espacial dentro do plano pictórico, levantaremos os escritos de teóricos como Arnheim (2006), Ostrower (2004), Kandinsky (2005) e outros. Esta questão é extremamente relevante dentro da pesquisa, pois apresenta, mesmo de forma simplificada, as origens daquilo que formou Sebastião e tantos outros seus contemporâneos.

Ainda neste capítulo abordaremos os diferentes gêneros pictóricos tradicionais como retrato, pintura de gênero, natureza morta, paisagem e pintura histórica e como Sebastião se relacionava com cada um deles, trazendo exemplos, enfatizando os gêneros de retrato, grandemente presentes na obra do artista e pintura histórica, por sua importância dentro da tradição e pelas cópias de seus mestres Victor Meirelles e Pedro Américo. As pinturas que

exemplificam os gêneros mencionados são analisadas histórica e formalmente sob embasamentos apresentados nos itens anteriores. Inicialmente, para compreensão dos gêneros pictóricos, utilizamos como fonte bibliográfica, além de outras publicações, o livro *Fundamentos para o estudo da pintura* de Edson Motta (1979), onde o autor comenta dentro da História da Arte os principais gêneros existentes na pintura.

Em alguns destes gêneros, Sebastião Fernandes parece manifestar mais interesse que em outros, porém deve-se salientar que tais constatações se fazem tendo como base as obras disponíveis até o momento. Como já dito anteriormente, Sebastião desenvolveu trabalhos nos mais variados gêneros, contudo a maior parte de sua produção da qual temos conhecimento se direciona a realização de retratos. Para entendermos mais sobre esse gênero, suas origens e sua produção, recorreu-se a BURKHARDT (2012), com seus escritos sobre *O retrato na pintura italiana do Renascimento*, onde o autor aponta os primórdios da retratística da modernidade. Também as pesquisas do grupo Entresséculos, que nos traz grandes avanços nas pesquisas de artistas e suas práticas dentro da Academia na virada do XIX para o XX. Nesses estudos é possível entender a ênfase dada a este gênero, principalmente por ser o meio de subsistência de grande parte dos pintores e sobre o uso da fotografia no auxílio da pintura, algo que, embora tenha encontrado duras críticas, foi adotado por muitos artistas, inclusive Sebastião.

Junto a este capítulo estão presentes obras encontradas em livros e ambientes virtuais que nos permitem reconhecer visualmente a obra pictórica do artista. Também merecem destaque aquelas pinturas já encontradas e fotografadas pessoalmente exclusivamente para esta pesquisa.

O segundo capítulo, *Grandes prêmios e grandes perdas de Sebastião*, tem por objetivo verificar arquivos da AIBA e ENBA e pesquisas sobre o Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro a fim de descobrir mais sobre a atuação e prêmios conquistados por Sebastião nos concursos ofertados; analisar como as mudanças políticas e de ensino na Academia afetaram a carreira e a vida do pintor; identificar o artista Sebastião pós academia, seu isolamento e novas premiações, além do apagamento de sua atuação na decoração e restauração da igreja da Candelária no Rio de Janeiro.

Uma vez no Rio de Janeiro, Sebastião começa seus estudos no Liceu de Artes e Ofícios, mantido pela Sociedade Propagadora das Belas Artes – SPBA. Lá ganha prêmios e medalhas, ano após ano, algumas diretamente das mãos do Imperador e, em alguns anos, sua nova escola se torna a Academia Imperial de Belas Artes – AIBA. No Liceu, a trajetória de Sebastião se estende para além de aluno, torna-se professor desta instituição por grande parte de sua vida ao

lado de Victor Meirelles e outros. Foram muitas as honrarias adquiridas por Sebastião desde seus primeiros anos no Liceu de Artes e Ofícios e na AIBA como aluno laureado, através de prêmios em salões, medalhas e menções honrosas.

Neste mesmo capítulo ainda falaremos do mais disputado concurso para o *Prêmio de Primeira Ordem*, ou *Prêmio Viagem*, desde o surgimento da AIBA, realizado em 1887, no qual Sebastião foi um dos concorrentes ao lado de Belmiro de Almeida, Antônio Raphael Pinto Bandeira, Francisco Hilarião Teixeira da Silva, Manoel Teixeira da Rocha, Oscar Pereira da Silva e Eduardo de Sá. Devido ao alto nível dos competidores vemos que Sebastião estava entre os grandes nomes das artes do Brasil.

Aquela que seria a maior gratificação conferida a um artista, o *Prêmio Viagem*, foi sua maior desilusão, pois devido ao fim da monarquia Sebastião não usufruiu do benefício que o levaria ao reconhecimento. Não apenas Sebastião foi prejudicado pelas revoluções do período, mas também todos aqueles artistas ligados ao antigo regime ou pertencentes aos moldes acadêmicos. A nova direção da Academia (AIBA), transformada em Escola (ENBA), regida aos moldes republicanos, visava destituir os planos de carreira, tornando os professores temporários, escolhidos pelo corpo docente. O projeto de Bernardelli abalou Sebastião tanto que, por alguns anos se afastou das exposições oficiais e do convívio artístico, dedicando-se quase exclusivamente ao Liceu e ao ensino em seu atelier. O retorno só foi possível devido aos conselhos de Victor Meirelles e, com seu inquestionável talento, ganhou o prêmio de Menção Honrosa no Salão de Belas Artes de 1901, conforme nos conta Argeu Guimarães (1977).

Após seu afastamento da vida acadêmica, na igreja da Candelária o artista encontrou uma nova oportunidade. Esta igreja, uma das principais da cidade do Rio de Janeiro, poderia vir a ser uma das mais belas superfícies para deixar a assinatura na história das artes no Brasil.

A participação de Sebastião vai muito além da breve nota que os livros contam. Sebastião teria parte importante na pintura da decoração da igreja da Candelária no Rio de Janeiro, em especial a pintura dos seis painéis no teto da igreja. Historicamente, a feitura destes painéis é atribuída única e exclusivamente a Zeferino da Costa, cabendo a seus auxiliares, dentre os quais Sebastião, atividades menores. Boiteux (1944) e, principalmente, Guimarães (1977) discordam da historiografia oficial e contam fatos e declarações que colocam Sebastião Vieira Fernandes não somente como auxiliar, mas como coautor das pinturas dos painéis citados. As declarações de Argeu Guimarães são contundentes, pois, quando jovem ao lado do tio-avô Sebastião Fernandes, foi ele testemunha ocular de fatos envolvendo as pinturas da Candelária. Os depoimentos contrariam a campanha de divulgação em jornais, em que Zeferino realizou as

pinturas e posteriormente as restaurou, mesmo sofrendo gravemente de uma paralisia que o impedia de se movimentar.

O terceiro capítulo *Memória e esquecimento* tem como objetivo refletir sobre os motivos que levaram Sebastião ao seu "esquecimento histórico"; identificar os motivos que levaram ao distanciamento de Sebastião do meio artístico para se dedicar unicamente ao ensino e à restauração de pinturas; coletar o maior número de informações possível quanto à existência de obras ainda não identificadas para futuras pesquisas ou identificação em acervos públicos e particulares. Este capítulo também nos traz a reflexão quanto à passagem deste grande e modesto artista, a presença de suas obras, sua dedicação à arte e ao ensino, muitas vezes de forma voluntária.

Ao serem abordados conceitos de memória, entende-se como uma imagem que faz surgir à mente de forma espontânea, tendo sua existência no passado. Embora este objeto memorado esteja ligado ao passado, ao rememorá-lo, trazemo-lo ao nosso presente. Pode-se dizer que esta memória não é um atributo apenas do indivíduo, pois podemos conjecturar a existência de memórias coletivas, tornando-se lembranças que caminham no imaginário de um povo ou cultura. Um dos frutos da memória é a história, onde se estabelece uma ligação muito próxima com o presente. Em nosso caso, é através da memória de um artista e suas obras que almejamos reconstruir sua história. Ao reorganizar fatos e feitos de nosso pesquisado, buscamos vislumbrar o mais próximo possível daquilo que foi o artista e entender sua prática. A cada novo dado encontrado e a cada leitura visual da obra de Sebastião Viera Fernandes, encontramos novas peças de um grande quebra-cabeças a construir. Logicamente, por mais que conseguíssemos unir todos os dados existentes sobre o artista e sua obra, ainda assim não poderíamos admitir que o conhecêssemos por completo, pois após sua existência entre nós, restam-nos apenas as recordações parciais daquilo que foi.

Neste capítulo também levaremos em consideração o esquecimento, entendendo-o como sendo aquilo que, quando por algum motivo deixamos de rememorar, voluntária ou involuntariamente, algo que existiu, tornando-se perdido ou ausente nas lembranças do indivíduo ou até mesmo de uma sociedade. Infelizmente, por muitos anos o nome Sebastião Fernandes caiu em grande esquecimento até mesmo nos meios sociais que frequentava, devendo-se, em muito, a baixa existência de registros históricos e acadêmicos e, principalmente, pela ausência de uma catalogação mais abrangente de suas obras. A preservação da memória e a luta contra o esquecimento são as maiores forças a mover essa pesquisa para que o legado de Sebastião perdure no tempo. É importante destacar que ao buscar reconstruir a memória de

Sebastião, também nos deparamos com incoerências entre autores, cabendo a esta pesquisa identificar elementos comuns e discordantes.

Como aquele jovem talentoso de tanta esperança no olhar caiu no solo do esquecimento? Não só o ser humano foi levado ao limbo da memória, mas também suas obras se encontram desalojadas, sumariamente esquecidos pela história da mesma arte que se dedicou tanto a perpetuar e a manter o brilho original através de suas hábeis mãos. Além de pintor e professor, Sebastião foi o último restaurador oficial da ENBA (CASTRO, 2013, p. 92), iniciando sua atividade na pinacoteca em 1918, ao substituir efetivamente seu antecessor, João José da Silva, em 1920. Lá Sebastião se manteve até sua aposentadoria em 1934. Foram 16 anos de dedicação às obras consagradas que se encontravam danificadas pelo tempo ou condições de armazenamento. Foi através de sua grande habilidade e zelo que estas pinturas retornavam à sua beleza original, como nos conta Boiteux (1944). Anos mais tarde, durante a era Vargas, em 1937, o governo separou a pinacoteca da ENBA criando o Museu Nacional de Belas Artes. O acervo de obras ficaria dividido entre o MNBA e a Escola de Belas Artes. A parte referente à Escola futuramente passaria a integrar o acervo do Museu D. João VI[2].

A pesquisa pelas obras de Sebastião tem seu ponto de partida na listagem realizada por Boiteux (1944, p. 41), porém, devido às novas possibilidades de acesso a arquivos digitalizados pela Biblioteca Nacional e outras fontes de documentação, foi possível encontrar descrições de pinturas que não foram listadas ou citadas por publicações anteriores. Grande parte das novas contribuições para esta investigação vem destes arquivos digitalizados, possibilitando que esta pesquisa dê um passo além na identificação da vasta produção do artista. Esta nova análise tornou possível a incorporação de outras pinturas não catalogadas anteriormente, agora colocadas em um único registro de dados e de imagens.

Sebastião produziu inúmeros trabalhos, muitos retratos e temas variados, porém muito pouco chegou até nós, por isso, na esperança de que novos pesquisadores deem prosseguimento a estas palavras, dispomos de todas as pinturas de Sebastião que encontram registro em jornais e documentos por nós localizadas, mas que não foram contempladas pessoalmente ou reproduzidas. Esta relação de pinturas ainda não encontradas é de grande importância para futuras pesquisas e identificação das obras do pintor.

[2] Atualmente o Museu D. João VI, mantido pela Escola de Belas Artes, está localizado no mesmo prédio da Escola de Belas Artes, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo e Reitoria da UFRJ. Após o incêndio de 2016 o museu ainda se encontra fechado para visitas.

CAPÍTULO I – A FORMAÇÃO DO ARTISTA SEBASTIÃO FERNANDES

Sebastião nasceu em 19 de janeiro de 1866 sendo o décimo e penúltimo filho de Manuel Vieira Fernandes e Maria Madalena, segunda esposa de Manuel. A família de Maneca Vieira, como também era conhecido o pai de Sebastião, era de grande prestígio dentro da simplicidade de onde viviam. Ainda na cidade do Desterro, Sebastião começou seus estudos de desenho e pintura com Manoel Francisco das Oliveiras (1829 – 1898), também conhecido como Maneca Margarida, em uma grande sala de sua casa na rua do Príncipe, hoje Conselheiro Mafra, perto do bairro da Figueira, Florianópolis, conforme especifica Boiteux (1944). As aulas noturnas de desenho tiveram início no ano de 1872[3] e Maneca cobrava dos alunos o suficiente para a iluminação de suas aulas noturnas que ainda eram à querosene.

Henrique Boiteux, um dos primeiros biógrafos de Sebastião também havia frequentado as aulas de Maneca Margarida[4]. Em seu livro, Boiteux (1944) comenta do orgulho que o antigo mestre tinha ao falar do ex-aluno, já no Rio de Janeiro, estudando no Liceu. Sebastião havia enviado um desenho à Maneca Margarida, realizado em sua nova escola, como gratidão por seus ensinos. O escritor conta ainda que o orgulhoso professor do Desterro, a fim de estimular os alunos, dos quais ele mesmo era um, apontava para o quadro e exclamava: "Olhem para aquele quadro, obra de meu talentoso e prezado aluno Sebastião Fernandes! Sirva-lhes de exemplo: Ele será uma glória nacional, como é Victor Meirelles." (BOITEUX, 1944, p. 30).

Sobre Maneca Margarida, Didone (2013) nos revela um pouco mais sobre essa figura tão importante para a formação inicial de Sebastião. Manoel Francisco das Oliveiras era de grande atuação na pequena Desterro. Nos anos 1866, aos 39 anos, Manoel já mantinha produção artística voltada ao desenho e pintura, embora não tenha tido formação artística e modelos a serem seguidos. É provável que D. Mariano Moreno tenha lhe dado algumas lições mais aprofundadas sobre arte. Tais dados lançados por Didone (2013) trazem Sebastião ainda mais próximo de Victor Meirelles, pois Mariano Moreno foi o primeiro professor de pintura de Meirelles.

---

[3] No jornal Regeneração, Desterro 3 de ago. de 1888, encontra-se as felicitações pelos 16 anos do curso de desenho de Manoel Francisco das Oliveiras.

[4] A esse respeito, ver: DIDONE, Fabiana Machado. Do ensino artístico à caricatura na Desterro do Século XIX: a participação de Joaquim, Alexandre e Manoel Margarida. Orientadora: Sandra Makowiecky. 235 f. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Departamento de Artes Visuais, Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC, 2013.

Guimarães (1977) conta que o renome de Victor Meirelles atingia seu auge na pequena cidade de Desterro com as recentes pinturas da *Primeira Missa* (1861), *Moema* (1866) e outras obras que enchiam os catarinenses de orgulho do conterrâneo ilustre. Maneca Vieira, pai de Sebastião, em suas idas e vindas da capital do Império trazia na bagagem o entusiasmo pelo patrício famoso e, em conversas na rua do Príncipe, contava que um de seus filhos, Sebastião, bem poderia seguir o mesmo destino, pois era muito habilidoso no desenho. (GUIMARÃES, 1977, p. 155). Devido a esse sentimento de admiração quase supersticioso por Meirelles vindo de seu pai, Sebastião foi levado a estudar à sombra da corte. Tanto o pai, quanto o seu professor primário Maneca Margarida "decidiram que o menino, dotado da mesma vocação do extraordinário mestre, devia ser o seu sucessor na arte brasileira. Sebastião veio para o Rio com essa pesada predestinação, que devia dominar a sua vida". (GUIMARÃES, 1977, p. 154).

A família Vieira tinha grande proximidade com o Rio de Janeiro. As oito irmãs de Sebastião foram levadas pelo pai para a cidade do Rio de Janeiro a fim de promover melhores condições de vida à nova geração, sendo que todas casaram e residiram na capital do Império. O irmão mais novo de Sebastião, João, fora veterano da guerra do Paraguai, vindo a falecer de febre amarela no Rio de Janeiro na casa da sua irmã. Argeu Guimarães menciona que em João, tenente da armada, a família Vieira pagou seus deveres cívicos. "De Maneca Vieira, perfeito catarinense, pode dizer-se que deu João à Marinha e Sebastião à pintura. Cumpriu um dever cívico". (GUIMARÃES, 1977, p. 154).

Sebastião, desde cedo, da mesma forma que seu irmão, orgulhava a família, não só por suas habilidades artísticas, mas também pela inteligência e dedicação aos estudos como nos mostra uma coluna do jornal *A Regeneração*, de 1878[5]. A nota aborda os exames realizados na 2ª escola de primeiras letras em que a comissão examinadora julgou alguns alunos, dentre os quais Sebastião Vieira Fernandes, como "dignos de louvor por sua inteligência, aplicação e aproveitamento", conforme as próprias palavras do periódico.

A proximidade entre Sebastião Fernandes e Victor Meirelles está muito além da relação mestre e discípulo. O elo que os une vem dos anos anteriores ao encontro no Liceu. Guimarães (1977, p. 10) conta das recordações de sua avó Anna Vieira, irmã de Sebastião, na ilha de Santa Catarina, registradas a lápis em seu caderno de estudo. Anna faz compreender um relacionamento muito próximo entre os dois pintores catarinenses e os cuidados como de um pai de Meirelles para com Sebastião.

[5] Jornal A Regeneração, Desterro, 8 de dez. de 1878.

O caráter de Sebastião e Victor parecem muito semelhantes, talvez por terem vindo das mesmas origens humildes ou por uma simples coincidência de temperamentos afins. Ambos, além de terem na arte o norte de suas vidas, eram dedicados à seus ofícios e mestres exemplares. Boiteux (1944, p. 37), biógrafo com quem o artista manteve contato constante, afirmou que "Sebastião vivia para sua arte e não em rodas boêmias", o que nos leva a imaginar alguém realmente dedicado ao ofício, encarando a arte da pintura como seu sacerdócio.

1.1 Liceu de Artes e ofícios

Dando continuidade à sua vocação artística, Sebastião Vieira Fernandes, no ano de 1880, aos 14 anos, já instalado na capital do Império, a cidade do Rio de Janeiro, começou a frequentar as aulas no Liceu de Artes e Ofícios. A escola é mantida pela Sociedade Propagadora da Belas Artes e apoiada por gentis doadores, principalmente pelo Imperador D. Pedro II. Nesta instituição, o já famoso conterrâneo Victor Meirelles, então professor e vice-diretor da instituição, foi um de seus mestres e, posteriormente, seu colega de profissão.

O Liceu de Artes e Ofícios surgiu em 1856 com intuito de suprir a carência por mão de obra qualificada, para isso ofertava cursos noturnos, direcionados à classe trabalhadora, além do ensino das artes.

> O aparecimento de uma escola noturna e gratuita de artes e ofícios, embasada no ensino elementar para o povo em geral e visando à profissionalização em particular das classes operárias que labutavam no período diurno, pareceu a muitos fora de propósito e mesmo uma grande utopia. (BIELINSKI, 2003, p. 100).

Argeu Guimarães (1977, p. 158) conta que o responsável por conduzir o Jovem Sebastião da ilha do Desterro para o Rio de Janeiro e ao Liceu foi o seu cunhado Manuel João de Segadas Vianna (1839 – 1907), casado com sua irmã Anna (1853-?). Manuel de Segadas Vianna já tinha grande vínculo com o Liceu, pertencendo à sua diretoria por mais de 20 anos, rendendo-lhe a comenda do Rosa. Dentre os sócios fundadores do Liceu, encontra-se o nome João Antonio de Segadas Vianna (BIELINSKY, 2003, p. 63), possivelmente parente próximo de Manoel, o que torna claro o grande vínculo da família com o Liceu e o propósito de ensino defendido por seu fundador Francisco Joaquim Bethencourt da Silva (1831 – 1911).

Logo que entrou no Liceu, no ano de 1880, Sebastião prestou exames para a AIBA, na 1ª e 2ª cadeiras de matemáticas aplicadas. O jovem Sebastião foi aprovado com ainda treze anos. O fato foi noticiado em Desterro (Florianópolis) orgulhosamente pelo jornal *A Regeneração*, o qual transcrevemos os últimos parágrafos:

> Esta notícia enche-nos de júbilo, por vermos que dentro de tão poucos annos pôde caber tanta intelligência a par de tamanha força de vontade! Eis mais uma estrella que vai esmaltar o já matizado céo catharinense ! (...) alegria de sua família, satisfação de seos mestres, lustre e gloria de seo torrão natal! Felicitamos a província de Santa Catharina, bem como ao velho progenitor do esperançoso joven e ao seu primeiro professor de desenho, o nosso amigo e distincto conterrâneo, o Sr. Manoel Francisco das Oliveiras.[6]

Embora Sebastião só entrasse em definitivo para a vida acadêmica da Academia Imperial de Belas Artes alguns anos depois, em 1884 aos 18 anos como afirma Argeu Guimarães (1977, p. 161), vemos aqui que anos antes disso já mantinha relações próximas com a instituição, ao frequentar cadeiras específicas e também por ter ganhado a pequena medalha de ouro em Pintura Histórica em 1883. O jovem esforçado Sebastião, ao mesmo tempo em que aprendia aos pés de Victor Meirelles a arte da fatura pictórica, engrandecia seu repertório e conhecimentos teóricos na Academia.

O Liceu foi à casa de Sebastião por muito tempo, primeiro como estudante e depois como dedicado professor. Argeu Guimarães, em uma coluna para *O Jornal*[7], em 1956, descreve detalhadamente um pequeno retrato do jovem Sebastião como estudante do Liceu. A pintura realizada por Pinto Bandeira (1863 – 1893), um de seus amigos e colegas nesta instituição, nominada *O Pintor*, conforme conta Argeu Guimarães, encaixa-se perfeitamente na descrição visual e técnica desta pintura mostrada abaixo (Fig. 2).

O pequeno quadro nos traz um Sebastião muito jovem de cabelo revolto e roupas de estudante. A pintura carrega a força do flagrante de um artista em ação, ou o rápido olhar de quem está capturando o observador para perpetuar sua imagem na tela de pintura. A reprodução desta pintura foi encontrada no endereço eletrônico *www.catalogodasartes.com.br*. Conforme informações deste site a pintura foi leiloada em dezembro de 2007 pelo valor de R$ 6.300,00 reais.

[6] Jornal A Regeneração, Desterro, 23 de dez. de 1880
[7] GUIMARÃES, Argeu. *O Pintor*. O Jornal, Rio de Janeiro, 25de mar. de 1956.

Figura 2 – PINTO BANDEIRA, Antônio Rafael. *O Pintor*. s/d. óleo s/ cartão. 30 x 36.
Imagem disponível em: www.catalogodasartes.com.br

1.2 Ensino e tradição na Academia Imperial de Belas Artes

A tradição acadêmica foi norteadora do processo construtivo de Sebastião Fernandes. Enquanto os acadêmicos eram reconhecidos e honrados pelo império brasileiro, Sebastião também desfrutou de certos prestígios, mas tão logo a Academia se reformula como Escola, onde o academicismo não é mais bem visto e tão pouco valorizado pela classe cultural da nova república, Sebastião é levado pelas mudanças a sofrer suas mazelas.

Antes de continuarmos com os estudos da Academia, é importante entender mais claramente a concepção de "Acadêmico", palavra empregada comumente longe de seu sentido real. Em *Arte, Ensino e Academia*, livro de Sonia Gomes Pereira (2016, p. 14) fala que a palavra "Acadêmico" não designa um estilo, mas sim uma postura estética. Não devemos tomar o conceito dessa palavra como sinônimo de "Neoclássico". Tanto no Brasil quanto na Europa a produção acadêmica partiu de uma postura neoclássica, mas posteriormente adotou ideias, valores e movimentos posteriores como Romantismo, Realismo, Impressionismo e Simbolismo.

Outro teórico, Friedlaender (2001, p. 11) aborda em seu livro *De David a Delacroix,* duas correntes que se tornam presentes na pintura francesa depois do século XVI. A primeira, racional, moralizante, didática e racional, tendo como precursor Nicolas Poussin (1584 – 1665) e por isso ganha termo poussionista. A segunda, irracional e livre das inclinações estéticas da primeira, adotando Rubens como modelo fundador, por isso denominada rubenista. Para o autor, a ideia fundamental da Academia está diretamente ligada à função moralista. Em oposição à irracional ou rubenista, a qual não busca construir uma verdade ou razão humana nem sobre-humana, baseando-se somente no gosto, algo que não é tangível, racional ou moralizante.

Assim como o termo "Acadêmico" o conceito de Classicismo também é muitas vezes equivocado. Segundo Friedlaender (2001, p. 13), o Classicismo era em larga medida um caso moral que buscava normas de conduta. Por isso não era propriamente a arte grega e romana que se pretendia reproduzir, mas o importante era o valor ético que podia ser extraído da antiguidade. A atitude moral clássica dominava a pintura francesa desde o século XVIII. As batalhas de opiniões foram importantes para a formação artística na França. Por isso, no século XIX, produziu-se uma vasta quantidade de personalidades artísticas individuais, escolas e tendências de arte. (FRIEDLAENDER, 2001, p. 16).

Vemos claramente, nas pinturas de Sebastião, a reminiscência desta arte moralizante. Podemos citar não somente as pinturas históricas do artista, que por si só possuem grande valor moralizante além do estético, mas também seus retratos. Estes não buscam apenas a representação do retratado, mas também agregam valores à representação a fim de perpetuar seu caráter, função, atributos ou posição social.

Como já mencionado, em seus primeiros dias no Liceu, ao cursar cadeiras específicas, Sebastião já se preparava para entrar efetivamente na AIBA. Estudar na Academia Imperial de Belas artes no século XIX no Brasil era uma grande oportunidade para o desenvolvimento artístico e visibilidade de qualquer jovem de talento. A Academia do Rio de Janeiro era uma das poucas opções para o aperfeiçoamento artístico no pais, mas não só isso, era a instituição que promovia as melhores oportunidades para desenvolver-se na área.

As premiações com menções honrosas e medalhas, ou prêmios de segunda ordem, como eram chamados, além de exposições gerais eram grandes estímulos para aqueles estudantes mais dedicados. Além destes prêmios, o grande triunfo da vida acadêmica seria a coroação com a conquista do prêmio Viagem à Europa, que conferia numa bolsa de estudos para se qualificar nos ateliers mais renomados do velho mundo. Não somente os prêmios, mas como a Academia

era um dos braços mantidos e defendidos pelo Império, esta era uma grande oportunidade de ascensão social, aliar-se à vida cultural da capital da nação e estar às sombras da corte.

Para entendermos melhor a importância da Academia de Belas Artes no Brasil precisamos entender a importância dessa instituição para a consolidação da cultura artística do século XIX, principalmente no que se refere ao Brasil e de que forma esta escola formou não somente o pintor Sebastião Fernandes, mas também atuou em sua vida social. Podemos colocar Sebastião como um dos herdeiros de uma longa tradição acadêmica que nos leva a séculos no passado para além do território brasileiro.

Segundo Pevsner (2005) a mais antiga referência ao termo Academia vem de gravuras com menções à Academia Leonardo Da Vinci (1452 – 1519). Sabemos que o mestre italiano era uma mente inquieta em vários ramos do conhecimento; na arte da pintura escreveu até um dos primeiros tratados de pintura. Lichtenstein (2004) organiza no 5º volume da série *Pinturas – Textos essenciais*, trechos de escritos pertinentes à compreensão de práticas a serem seguidas por pintores ao longo da história da arte. Dos escritos de Da Vinci, em seu *trattato della pintura,* Lichtenstein transcreve o seguinte trecho:

> Digo aos pintores que nunca devem imitar o estilo de outro, porque assim será neto e não filho da natureza; por que existindo as coisas naturais em tanta abundancia, deve-se recorrer antes a essa natureza que aos mestres, que com ela aprenderam. E digo isto não para aqueles que desejam por meio da arte alcançar riquezas, mas para aqueles que com a arte desejam fama e honra. Pobre do discípulo que não supera o seu mestre [...]. (DA VINCI *apud* LICHTENSTEIN, v. 5, 2004, p. 48).

Os conselhos de Da Vinci parecem contrários à prática da imitação, priorizando a observação direta da natureza. Fica muito clara a crítica à cópia de estilo; o bom discípulo deve buscar a sua interpretação da realidade e a superação do mestre. Contudo, a prática da cópia ao longo dos anos e séculos era fundamental para a formação do artista, sendo que somente após sua formação básica era exigido que o artista em formação desenvolvesse uma linguagem própria.

Criar o novo é uma atitude fruto do pensamento que buscava o distanciamento de uma arte braçal e mecânica característica do medievo em função de uma arte de caráter liberal. Pevsner (2005, p. 93) salienta que a grande pretensão de Da Vinci era justamente elevar a pintura que até então era concebida como um exercício de habilidade manual ao status de ciência. Embora seus pensamentos sejam fundamentais para o surgimento das Academias, Da Vinci não as fundou, mas, como salienta Pevsner (2005), a sua teoria e a personalidade do

grande artista Michelangelo (1475 – 1564) lançaram as bases para que Giorgio Vasari (1511 – 1574) e Federico Zuccari (1542 – 1609) fundassem as primeiras academias de arte.

Figura 3 – VICO, Enea. *Accademia di Baccio Bandinelli*. Gravura. 1550. Dimensões não especificadas na fonte. Fonte: Pevsner, (2005)

Na ilustração acima vemos algumas características das Academias em seus primeiros anos. Nela encontramos diversos objetos entre estatuárias, animais e até esqueletos humanos. Trata-se de um ambiente de estudo onde os Acadêmicos se dispõem a estudar em conjunto. Jovens e velhos artistas participam do mesmo espaço sem a presença de um mestre, embora estejam estudando diversos elementos e suas formas. Segundo Pevsner (2005, p. 132), a Academia de Bandinelli foi a primeira de ordem privada, sendo que dentro de sua didática de ensino não se encontra a figura do modelo-vivo. Fato curioso, pois na Itália do séc. XVIII, a meados do séc. XIX, a palavra "Academia" era usada para designar, em geral, cursos de desenho de modelo-vivo realizados na casa de artistas ou mecenas, sendo assim artistas que dispunham de modelos-vivos para suas aulas de desenho em casa podiam afirmar que eram donos daquilo que chamavam Academia. Pevsner (2005, p. 191-192) comenta que em 1720 se estima a existência de 19 Academias de Arte em toda Europa, mas somente 3 ou 4 mereciam tal nome. Pouco tempo depois, em 1790, já se contava bem mais de 100 academias ou escolas de arte na Europa. Na Itália, o objetivo original das academias era o de Vasari, que consistia

em elevar a posição social dos artistas acima de meros artesãos, o que não aconteceu totalmente, enquanto Zuccari buscava a reforma do ensino através de um programa a partir do desenho de modelo-vivo, o que se tornou a essência das academias (PEVSNER, 2005, p. 137).

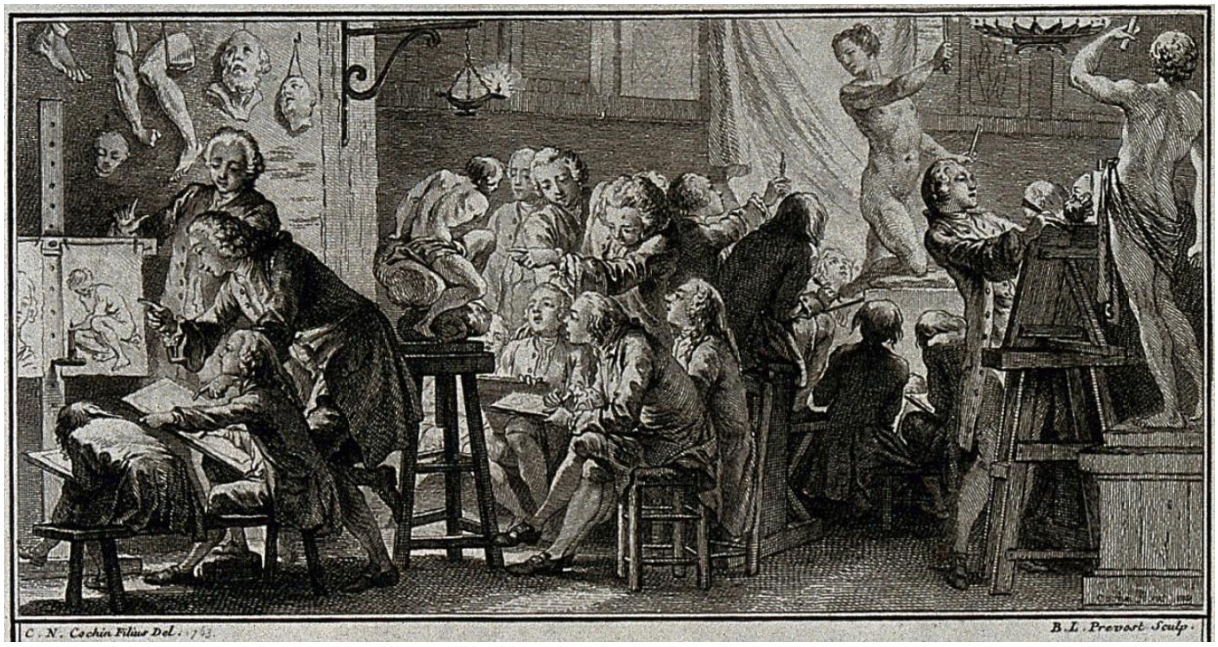


Figura 4 – COCHIN, C. N., O jovem. *Série desenho Encyclopédie de Diderot e d'Alembert.* Gravura. 1763.
Fonte: Pevsner, (2005)

Na imagem acima, notamos um novo método de formação artística diferente da Academia de Bandinelli. Nota-se, na França, uma sistematização do aprendizado. A gravura nos mostra um pouco sobre o programa de ensino de artes na França do séc. XVIII. Na ilustração, vemos 3 fases do ensino artístico. No grupo à esquerda, tem-se os iniciantes na Academia, desenhando a partir de desenhos e obras de mestres. Ao centro, em nível mais avançado, o desenho de peças em gesso e à direita, o desenho a partir do modelo-vivo. A importância dada ao desenhar habilmente um objeto ou pessoa é justificada pelas palavras de André Félibien (1619 – 1695), como apresenta Lichtenstein (2004, v. 3, p. 59). Félibien classifica os elementos da pintura em: composição, desenho e colorido, sendo a concepção anterior à execução, a teoria precede a prática, dessa forma, o desenho precede o colorido. A teoria diz respeito à composição, pois requer do pintor ciência, discernimento e conhecimento da natureza, dos objetos e da escolha dos objetos mais belos e perfeitos. A prática começa com o desenho, o verdadeiro fundamento da pintura, pois realiza a feliz síntese entre teoria e prática.

Uma das noções fundadoras da arte acadêmica e da tradição clássica, segundo Pereira (2016, p. 113) é a priorização do desenho como uma atividade intelectual. Através do desenho, prática retomada no Renascimento, valorizava-se não apenas a técnica, mas o projeto inicial da

obra. Dentro do método de ensino acadêmico, separava o projeto da obra de sua realização posterior, favorecendo a teoria clássica na formação dos artistas em oposição à produção empírica medieval. Para o julgamento dos concursos da *École des Beaux-Arts* de Paris, tudo iniciava com o esboço, ou desenho do tema proposto. O desenho, neste caso, estava ligado diretamente à ideia da obra, sendo que o artista não deveria distanciar-se dela durante o processo construtivo da obra. Mais adiante veremos como a primazia da composição se manteve importante na AIBA na época de Sebastião, sendo elemento decisivo no julgamento das pinturas. Muitos artistas e movimentos do século XIX reagiram a esse processo ao insistir em desenvolver sua obra sem a necessidade de um esboço ou desenho inicial, como foi o caso dos impressionistas.

Na obra de Sebastião também podemos perceber a priorização do desenho, conforme veremos mais claramente ao falarmos sobre suas pinturas de forma detalhada. Não há como ser um bom retratista sem ter grandes habilidades de desenho como método de imitação da natureza, no caso, a pessoa. Da mesma forma, é atormentadora a similaridade das cópias de seus mestres, evidenciando mais uma vez o domínio de formas complexas através de suas pinceladas.

Seguindo os passos das academias italianas, de Florença e Roma, a França, em 1655, como afirma Pevsner (2005, p. 143), através de estatutos próprios aprovados pelo parlamento, instituiu prêmios, exposições e títulos, transformando a Academia em um empreendimento da coroa, tornando-a a instituição mais importante do gênero artístico na Europa, simbolizando a supremacia total da França sobre a Itália em matéria de arte (PEVSNER, 2005, p. 157). Dessa forma, instalou-se um absolutismo acadêmico na França que, contrariando os objetivos das primeiras academias, inibiam a autonomia do artista, dando menos liberdade que as antigas guildas medievais. No currículo instaurado por essas academias o curso se dividia em classe elementar, onde os alunos realizavam cópias dos trabalhos do professor, e a classe adiantada, em que os alunos se dedicavam ao desenho de modelo-vivo (PEVSNER, 2005, p. 148).

Como explica Pevsner (2005, p. 194-199), os conceitos de arte que dominaram as academias do séc. XVIII, XIX e início do XX era a busca pela simplicidade e o fim do exagero do Rococó. As escavações de Herculano em 1738, e Pompéia em 1748, também os escritos de Johann Joachin Winckelmann (1717 – 1768), em 1755, trouxeram novas reflexões quanto à imitação e valores da arte. O modelo grego é o novo ideal a ser seguido, segundo Winckelmann, tornarmo-nos grandes ao imitar a antiguidade, se possível. Para ele a mais pura essência da beleza grega se traduz em *Eine edle Einfalt und eine Stille Grösse* (Uma nobre simplicidade e

uma serena grandeza). A mensagem central das obras de arte deveria ser o homem, dessa forma transformando paisagens e naturezas-mortas em temas menores. A imitação das estátuas gregas, segundo o autor, tem mais a nos ensinar sobre beleza que a própria natureza. Para fazer uma grande obra é necessário discernimento para selecionar e modificar a natureza utilizando-se dos melhores critérios. Ao copiar as obras gregas é possível adquirir o discernimento necessário sem que haja perda de tempo, mas aquele que se atém apenas a copiar a natureza é considerado um artista menor. Para a corrente de Winckelmann o desenho tem primazia sobre a cor, o que já vimos ser consenso entre acadêmicos. Quanto à valorização do artista, a fim de que este seja reconhecido e diferenciado de um artesão, sua formação deveria ir além da destreza em manusear o pincel e fixar-se na "ciência da arte" com estudos sobre geometria, perspectiva, história, mitologia, anatomia, teoria da arte e filosofia.

Em meio a conquistas quanto à valorização do artista e o sistema de ensino que se propagava rapidamente, as academias eram alvo de inúmeras críticas por parte dos pensadores e do movimento alemão chamado *Sturm und Drang* (Tempestade e Ímpeto) em uma campanha antiacadêmica que cresceu a partir de 1800. Dentre as críticas, sublinhava-se que a academia incentivava o talento raso e prejudicava o "Gênio" (PEVSNER, 2005, p. 236-237).

No século XVII, a França criou sua academia, ligada diretamente ao estado, dentro de um projeto político de fortalecimento da Monarquia absoluta. Com a fundação da Academia de França em Roma, surge um aspecto que duraria até o século XIX e parte do XX, "a reverência pela arte antiga greco-romana e pela italiana do Renascimento e a preocupação em associar-se a uma genealogia notável." (PEREIRA, 2016, p. 23).

A expansão das academias no século XVIII cruzou o oceano e no ano de 1785 foi inaugurada no México a Academia Real de San Carlos de Nueva España. A instituição foi muito bem vista por aqueles que dariam o passo inicial para a criação da Academia no Brasil. Segundo Bandeira (2008, p. 44), Lebreton (1760 – 1819) havia escrito uma carta ao Conde da Barca – Antônio de Araújo de Azevedo (1754 – 1817) – contando da grande admiração que Alexander von Humboldt (1769 – 1859) tinha pela academia mexicana quanto à grandiosidade de seus estabelecimentos.

No Brasil, a Missão artística francesa de 1816 promoveu um salto no ensino de arte. O projeto idealizado por Joachim Lebreton tinha uma visão próxima à visão antiga de arte e em defesa da pintura histórica. Lebreton defendia uma dupla escola, que incluía a formação profissional de operários especializados, oriundos da pobreza, e também de artistas, estes

vindos da classe média. O artista atuaria como regente dos trabalhadores especializados (CIPINIUK, 2006).

Com a morte de Lebreton em 1819, travou-se uma rivalidade entre os franceses Nicolas-Antoine Taunay (1755 – 1830) e Jean-Baptiste Debret (1768 – 1848), que assumiu de fato o novo projeto de ensino na Academia. A briga entre os franceses pela administração da Academia terminou somente com a nomeação do português Henrique José da Silva (1772 – 1834). O projeto de Debret para a Academia seguia os cânones das Academias da França e Espanha, voltadas para a pintura, escultura e arquitetura e enfatizando a pintura histórica como mais elevada forma de manifestação pictórica. Somente em 5 de novembro de 1826, uma década após a chegada da Missão Artística, foi inaugurado o prédio da Academia de Belas Artes projetado por Grandjean de Montigny (1776 – 1850). (BANDEIRA, 2008, p. 44 e 45).

A Academia em 1826 seguia o modelo francês, consolidando o ensino artístico formal em oposição ao método empírico de séculos de uma tradição colonial, restrita grandemente à temática religiosa e uso de materiais menos nobres, como a madeira. O inovador sistema acadêmico oferecia:

> (...) um ensino apoiado, de modo geral, nos preceitos básicos do Classicismo: a compreensão da arte como representação do belo ideal; a valorização dos temas nobres, em geral de caráter exemplar, como a pintura histórica; a importância do desenho na estruturação básica da composição; a preferência por algumas técnicas, especialmente a pintura a óleo, ou por alguns materiais, sobretudo o mármore e o bronze, no caso da escultura. (PEREIRA, 2016, p. 34).

Pereira (2016, p. 36) continua contando que não houve mudança ideológica entre o projeto de Lebreton e aquele instituído em 1826: ambos se apoiavam no Classicismo e na estrutura acadêmica de ensino. Se no Brasil havia a proposta de unir artes e ofícios, é porque isso se fazia necessário devido à precariedade do meio artístico da época. Diferentemente da França onde a separação se dava em instituições distintas.

Felix Taunay (1795 – 1881) e Porto-Alegre deixam claro seu interesse por uma Academia ao molde Francês, que expusesse sua opinião sobre a vida nacional, a que lhe diz respeito – como as propostas para monumentos públicos, assuntos de ponta em sua época e divulgação de suas conclusões. Mesmo na dificuldade em se envolver nas teorias do sistema acadêmico, a AIBA era balizadora de normas de produção e avaliação das obras de arte. Isso pode ser visto na concessão dos Prêmios de Viagem.

Vinte anos mais velho que Debret, seu mentor Jacques-Louis David (1740 – 1825) foi o maior pintor francês da era napoleônica. A proximidade técnica com seu mestre David, é

perceptível em várias obras. Por um tempo o artista viveu bons momentos, desfrutando os louros do prestigio artístico. O que parecia uma crescente sucessão de alegrias foi drasticamente interrompido pela queda de Napoleão em 1814 e pela maior perda de sua vida, a morte de seu único filho aos 19 anos. De alguma forma Debret não se deixou levar pelo ostracismo, mesmo com a dura perda, aceitando o convite além-mar para integrar uma Missão Artística em território brasileiro, conforme ainda nos conta Bandeira (2008). Debret é o elo central da ligação entre a longa tradição pictórica do velho mundo e o ensino de arte no Brasil.

Um dos primeiros alunos da jovem academia, Manuel de Araújo Porto-Alegre, seguiu mantendo o nível elevado da fatura de seus mestres. Nascido em Rio Pardo na província de São Pedro do Rio Grande do Sul com o nome de Manuel José de Araújo, o futuro barão de Santo Ângelo adotou o sobrenome Porto-Alegre em homenagem a cidade em que iniciou seus estudos de pintura e desenho sob orientações do francês François Thér. Em 1827 matriculou-se na AIBA, sendo um dos primeiros alunos da instituição tendo aulas com Debret. O jovem aluno se revelou um ótimo aprendiz, conforme as palavras do próprio mestre:

> O mais notável na seção de pintura, é que, dos alunos, é Araújo Porto-Alegre quem apresenta igualmente obra original e própria, servindo os seus trabalhos de modelo aos colegas. Isto é quase consagração do jovem pintor de fato, só mesmo os mestres, os que adquiriram a perfeição na arte, pleno domínio do pincel, podem fornecer obras dignas de serem copiadas e estudadas por outros. Araújo Porto-Alegre deixa, portanto, de copiar para criar. Em vez de decalque, da ampliação ou da simples cópia, ele já reproduz o modelo vivo, concebe figuras, retrata grupos, fixa a natureza (DEBRET *apud* ANTUNES, 1943, p. 41).

Debret descreveu apenas o talentoso pintor, mas Porto-Alegre estabeleceu uma carreira que vai muito além de pintor da corte, tornando-se político, diplomata, jornalista, arquiteto, crítico e historiador da arte. Além disso foi o primeiro brasileiro a ter o cargo de diretor da Academia Imperial de Belas Artes, promovendo uma das maiores reformas de ensino na instituição no Século XIX, retomando o projeto inicial de Lebreton ao incluir o ensino profissionalizante na Academia. Tais mudanças podem parecer incoerentes com os ensinos de seu mestre francês, mas as posições de Porto-Alegre não são tão claras, politicamente estava mais comprometido com o ambiente em torno do Imperador que com concepções ideológicas partidárias, conforme nos relata Squeff (2004, p. 77).

Assim como Debret, Porto-Alegre priorizava a criação além da mera cópia. A pintura histórica defendida por ele não se restringia a uma representação fiel do ocorrido. A habilidade de copiar do real com grande habilidade fazia parte do ensino formal da instituição, porém o artista alcançava plenitude quando transcendesse a mimeses. Como professor, Porto-Alegre

instruía e acompanhava passo a passo a produção de seus alunos, dentre os quais Victor Meirelles e Pedro Américo. Carlos Zílio abre uma reflexão pertinente quanto à importância do mestre nas obras destes artistas. Em suas palavras:

> Se não fosse um exagero literal, poderíamos dizer que o pintor de fato (retomando a expressão de Leonardo, da "arte como coisa mental", ou pensando ainda na escultura Neoclássica projetada pelo escultor e executada por artífices) foi Araújo Porto-Alegre, e que os executores foram Pedro Américo e Victor Meirelles. (ZÍLIO, 2015, p. 103).

Após passearmos rapidamente por grandes nomes e escolas europeias, desde Da Vinci, passando por David e Debret, ambos inseridos em um sistema acadêmico neoclássico, reverberando em Porto-Alegre, temos Victor Meirelles como transmissor final da longa epopeia das artes, principalmente da pintura. Mais de 400 anos de acúmulo de conhecimentos e técnicas pictóricas são agora relegados à Sebastião Vieira Fernandes, tornando-o descendente direto da longa tradição da pintura ocidental.

Pereira (2016, p. 45) comenta que o objetivo da Academia era formar uma elite de artistas treinados nos valores considerados melhores para uma produção oficial. Esta relação Academia e Estado foi fundamental tanto no Brasil quanto na França. Apesar das dificuldades, o objetivo foi conquistado e no Brasil se produziu uma arte oficial à altura das expectativas do Império. A AIBA, além de academia, cumpria as funções de Escola e Ateliê, diferente da França onde o sistema se dividia em instituições distintas.

Conforme Pereira (2008), grande parte dos esforços do segundo reinado, inclusive o enorme investimento em projetos artísticos, remete a um projeto de criação de símbolos nacionais e de formação de um imaginário para a nação emergente. Grande parte da produção artística do período concentrou-se no Rio de Janeiro e na AIBA.

Com relação ao modelo francês, este envolvia uma rede complexa, formada pela Academia de Belas Artes, Escola de Belas Artes e Ateliês externos. A Academia se ocupava com a elaboração e aplicação da doutrina, nomeava professores para a Escola de Belas Artes e organizava o grande prêmio de Roma. A Escola fornecia apenas aulas teóricas e de desenho e realizava concursos regulares em diversas práticas artísticas. Nos ateliês externos, os alunos aprendiam as práticas artísticas.

Na Academia Imperial Brasileira todas as funções anteriores eram concentradas no mesmo lugar. Não havia ateliês externos, voltados ao ensino. As aulas práticas eram dadas na Academia que também organizava e julgava concursos e exposições gerais. Por isso houve pouco rigor doutrinário no Brasil, algo que era motivo de reclamação tanto de Felix Taunay quanto de Porto-Alegre.

Nos tempos de Sebastião, a Academia no Brasil, se organizava de forma bem diferente de seus anos iniciais, porém, conforme ata de 1887[8], podemos identificar a influência da tradição acadêmica dentro do método de ensino da AIBA no fim do século XIX.

Programa de aulas para o ano de 1887:

- Matemáticas aplicadas – 3ª, 5ª e sábado, das 12 às 13h
- Desenho geométrico – 2ª, 4ª e 6ª, das 12 às 13h30
- Desenho figurado e estatuária – todos os dias, das 9h às 12h
- Paisagem e pintura histórica – todos os dias, das 10h às 13h
- Desenho de ornatos – todos os dias, das 10h às 12h
- Arquitetura – todos os dias, das 12h às 14h
- Anatomia e fisiologia das paixões – 3ª e sábado, das 9 às 10h
- História das Belas Artes, estética e arqueologia – 2ª e 6ª, das 9 às 10h
- Modelo-Vivo – todos os dias, das 13h às 15h

Notamos aqui a predominância da prática sobre a teoria. A grade curricular conta com apenas 2 horas por semana de disciplinas teóricas como história, estética e arqueologia, o mesmo na disciplina de Matemáticas Aplicadas, sendo o restante em caráter prático com maior ênfase para Desenho figurado e estatuária, paisagem e pintura histórica e modelo-vivo. Embora o método acadêmico de ensino tenha sido muito questionado por mais de um século, na AIBA o desenho a partir de estatuárias e de modelo-vivo permanecem sendo a base da formação artística na Academia.

Foi durante o século XIX que se deu grande parte da construção da nacionalidade brasileira pelo Instituto Histórico e geográfico e AIBA. A Academia agia aos moldes neoclássicos e ideais românticos de exaltação cívica do Brasil e de seus símbolos, dentre os quais podemos citar a própria figura do imperador através de seus vários retratos. Da estrutura normal dentro de uma academia do século XIX, como relata Pevsner (2005, p. 214) conta com um protetor: o rei como em Londres e Berlim, um príncipe, um diretor de departamento ou um ministro influente. Da mesma forma, o Império brasileiro teve na AIBA um dos braços mais importantes para a formação da imagem da corte e da nação. Biscardi e Rocha (2006) relatam que D. Pedro II era o grande mecenas das artes no Brasil e do seu próprio bolso patrocinou vários artistas e pesquisadores de diversos ramos da ciência. Singularmente o interesse por erudição do imperador brasileiro era maior que pela política, que lhe parecia tediosa. Tanto o Liceu quanto a AIBA eram grandemente estimados pelo imperador. Em carta escrita durante

[8] Acervo digital do Museu D. João VI – Ata de sessão da congregação acadêmica de 17 de fevereiro de 1887.

seu exílio na Europa o velho ex-monarca escreveu: “Nunca me esqueci da Academia de Belas Artes, pintura, escultura, desenho e gravura, e fiz o que pude pelo Liceu de Artes e ofícios”. Estas palavras fazem parte de um balanço de seus longos anos à frente da nação dedicados não somente para aqueles de seu tempo, mas também para as futuras gerações. O texto integral intitulado *Fé e Ofício* foi publicado em 28 de maio na primeira página *do Jornal do Commercio*, no ano de 1891 (REZZUTTI, 2019, p. 508).

Mesmo em meio a constantes críticas a AIBA teve uma atuação notável no século XIX. Participou do projeto político de construção da nação; iniciou a construção do campo artístico com as Exposições Gerais; incentivou o colecionismo e criação de um acervo para a Academia; formou artistas com resultados positivos logo após sua fundação e artistas com linguagens bem heterogêneas (PEREIRA, 2016, p. 239).

1.3 O processo pictórico da Academia e de Sebastião

Após estudarmos um pouco mais sobre as referências adquiridas por Sebastião como um descendente da tradição acadêmica, é importante também tornar mais claro alguns procedimentos comuns dentro do ensino acadêmico do século XIX e como se dava a construção da imagem para grande parte dos pintores contemporâneos e colegas de estudo de Sebastião. Não podemos afirmar definitivamente qual seria o processo construtivo de Sebastião, pelo simples motivo de possuirmos poucas imagens de sua vasta produção, acresce a isso o fato de que todo pintor, uma ou outra vez em sua jornada, altera sua maneira de fazer. Seria irresponsável dar uma sentença sobre o modo Sebastião de pintar, correndo o risco de futuramente nos depararmos com uma obra que não mantenha relação alguma ao que foi afirmado. Portanto, toda constatação, ou afirmação quanto aos métodos evidentes e processos construtivos abordados aqui, referem-se somente às imagens e informações coletadas nesta pesquisa. Agora podemos sim entender os métodos ensinados na academia em seu período de estudante e comparar tais procedimentos a algumas de suas pinturas.

Para entendermos mais claramente a obra de Sebastião, devemos nos ater também no estudo de suas composições que, como já mencionado, tinha grande valor para a pintura tradicional. Uma pintura pode contar várias histórias, como já vimos até aqui, mas não lemos uma pintura apenas pelos elementos representados e suas conexões aos fatos, cenários e pessoas. Por mais que na pintura tudo se revela ao mesmo instante, sua leitura também necessita de tempo, pois cada elemento organizado na tela age sobre nossos olhos e mente, nos

convidando a passear por longos momentos sobre sua plana, porém tortuosa superfície, e repleta de entroncamentos. Estas "forças" que constituem a obra são nada mais que seus elementos fundamentais, como linhas, formas e cores. Estes elementos tecem na pintura uma teia que sustenta o todo compositivo. É sobre esses elementos da composição que dedicaremos as próximas palavras.

Como veremos mais adiante, Sebastião Fernandes demonstrou grande conhecimento acerca da importância das relações entre elementos dispostos no espaço pictórico e como estes criam um articulado sistema de leitura da imagem, fazendo com que a obra sugira caminhos nos quais os olhos possam caminhar com fluidez. Ao falarmos de dinâmica visual de uma obra de arte transformada em tensão visual dirigida, devemos considerar as palavras de Arnheim (2006 p. 409) quando diz que "é uma propriedade inerente às formas, cores e locomoção, não algo somado ao percebido pela imaginação de um observador que confia em sua memória. Condições que criam dinâmica devem ser procuradas no próprio objeto visual".

Através desse olhar para o objeto e para as tensões dirigidas, a que o autor menciona, buscamos não somente criar conexões hipotéticas, mas olhar para os elementos constituintes da obra como elementos fundamentais para a composição, pois "a tensão dirigida é uma propriedade tão genuína dos objetos visuais quanto o tamanho, a forma e a cor" (ARNHEIM, 2006, p. 416). Como faremos mais adiante em algumas obras, poderemos notar mais claramente a complexidade estrutural fruto de muito estudo e prática artística. Cada obra é composta por partes que estabelecem diálogo e dinâmica com o todo, segundo Arnheim (2006, p. 424) "a dinâmica de uma composição terá sucesso somente quando o movimento de cada detalhe se adaptar logicamente ao movimento do todo". Este estudo também direcionado ao aspecto estrutural da obra bidimensional nos faz ver mais claramente aquilo que torna a peça única, não como mais um retrato deste ou daquele, mas como algo engenhoso composto por tensões e dinâmicas que só cabem em uma composição específica. É da mesma forma importante entendermos que uma obra se constrói no tempo, fruto de adversidades e problemas formais, que se desenvolve durante o processo. Por mais técnico e fiel retratista que seja um artista como Sebastião, há de se levar em consideração que suas obras não retratam a imagem tal como os olhos veem, mas nota-se em cada um, uma visível escala de valores, realçando uns elementos e ofuscando outros, de modo que se distribua equilibradamente o peso visual e se estabeleça uma dinâmica visual.

> Durante todo o trabalho, o artista deve ter em mente o esqueleto estrutural que está configurando, enquanto ao mesmo tempo, deve prestar atenção aos contornos, superfícies, volumes completamente diferentes que está realmente fazendo. Por

> necessidade, o trabalho natural humano procede em sequência; o que será visto como um todo na obra final, cria-se parte por parte. A imagem condutora da mente do artista não é tanto uma previsão fiel de como se parecerá a pintura ou escultura acabada, mas principalmente o esqueleto estrutural configuração de forças visuais que determina o caráter do objeto visual. Todas as vezes que se perde de vista a imagem condutora, a mão perde o rumo (ARNHEIM, 2006, p. 84).

Fayga Ostrower (2004), outra teórica da arte, em sua obra *Universos da Arte* traz uma série de experimentos que facilitam a compreensão das dinâmicas e forças presentes espaço bidimensional. Conforme a autora, na parte inferior da pintura, a base, tendemos a associar a nossa compreensão de realidade como sendo este o chão onde pisamos. Isso cria uma série de conexões com tudo que está disposto nesta área, pois qualquer coisa ali, mesmo carregada de densidade não nos causa repulsa. Dentro de nossas experiências sabemos que as bases de tudo aquilo que está preso a terra tende a ter mais densidade, volume e peso. Levando essa mesma percepção para a pintura, aceitamos muito mais facilmente como natural ou equilibrado a maior quantidade de elementos e matéria neste espaço inferior. Partindo desse princípio, tudo aquilo que está localizado mais ao alto tende naturalmente a leveza, concordando com outro teórico e artista, Kandinsky (2005, p. 107) quando este afirma que como seres vivos também estamos condicionados a transpor nossa compreensão de alto e baixo para dentro do espaço bidimensional. O alto, evoca maleabilidade, leveza e ascensão, enquanto o baixo de maneira oposta traz densidade, peso e coerção, sendo que quanto mais perto da base mais densa é a atmosfera.

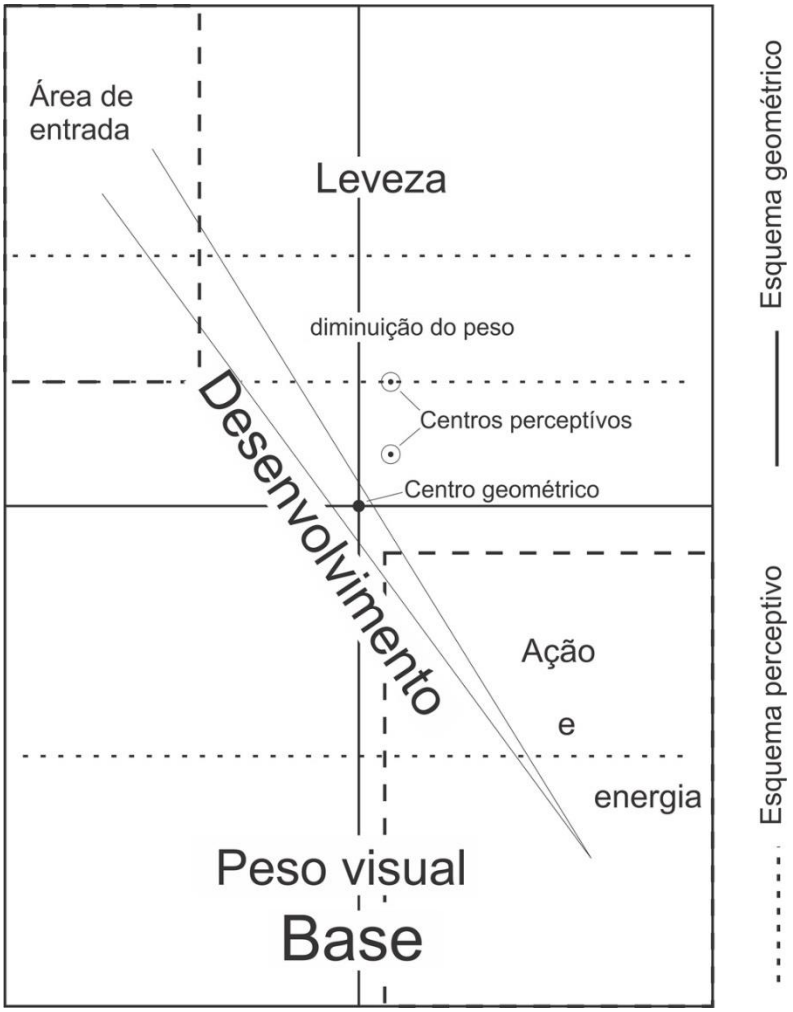


Figura 5 - Estrutura básica de forças no espaço compositivo.
Desenho número 26. Fonte: OSTROWER, 2004, p. 54

Ostrower (2004) também aborda a existência de uma estrutura geométrica e outra perceptível, as quais não estão em completo acordo, pois tendemos a perceber o centro um pouco mais ao alto e a direita, uma forma de nossa percepção neutralizar a força da densidade da base e da tendência em olharmos partindo do alto à esquerda e descansar na base à direita. Tendo estas forças primárias, cabe ao artista tirar vantagem ou neutraliza-las a fim de estabelecer um novo caminhar sobre a obra. Sobre estas relações de forças presentes na essência do quadrilátero, disponho na figura 5 o esquema apresentado por Ostrower (2004) a fim de ilustrar mais claramente tais conceitos.

Considero importante este breve estudo, pois nos servirá como fundamento para olharmos mais claramente algumas obras de Sebastião neste e no próximo capítulo, haja vista que dentro de sua formação acadêmica, a composição estrutural da pintura é grandemente considerada e explorada pelo artista, principalmente em obras de caráter histórico. Usaremos este mesmo esqueleto estrutural de forma sobreposta em algumas pinturas dignas de análise a

fim de auxiliar na leitura destas imagens. Neste mesmo capítulo analisaremos as pinturas do artista utilizando este esquema, além de outras marcações, em pinturas de maior complexidade formal de autoria de Sebastião Fernandes. No próximo capítulo seguiremos nossa análise também nos painéis da igreja da Candelária.

Em relação às pinturas desse período, Pereira (2016, p. 143) esclarece que a composição se estendia para além da solução formal da obra. Envolvia a adequação da solução formal ao tema, respeitando a natureza iconográfica de cada gênero: religioso, mitológico, alegórico, histórico, retrato, paisagem, entre outros. Do artista era exigido o conhecimento de toda tradição compreendida pelos modelos antigos e como os grandes mestres resolviam a adequação da forma ao tema.

Após esta breve introdução à composição, direcionaremos nossa atenção a alquimia pictórica praticada desde os tempos de Jan Van Eyck (1390 – 1441) e difundida na Itália por Antonello de Messina (1430 – 1479), ao mudar-se para Veneza aproximadamente no ano 1473 (BURCKHARDT, 2012, p. 106). Esta prática da pintura a óleo, posteriormente consolidada dentro da academia, principalmente na AIBA, conecta-nos à fatura de Sebastião, haja vista que o artista estava inserido dentro de uma tradição genealógica da pintura a óleo.

Sebastião, assim como seus contemporâneos, pertencia a uma geração de artistas cuja versatilidade tem origem na importância atribuída às tipologias, ou seja, a solução entre tema e forma, sugeridas pelos grandes mestres que construíram a tradição artística ocidental. Na prática artística, o ensino acadêmico estava atento a esse fato. As escolhas dos artistas eram mais tipológicas que estilísticas. A única diferença dessa geração era dispor de um repertório mais vasto de linguagens, escolhidas muito mais de acordo com sua adequação a temática (PEREIRA, 2008, p. 86). Numa prática figurativa ligadas a narrativa, as escolhas da composição em relação ao tema exigiam grande conhecimento da tradição. Através das cópias dos grandes mestres os alunos iam se familiarizando às soluções adotadas, sendo possível montar uma tipologia diferente para cada tema (PEREIRA, 2016, p. 174).

Devido a essa característica do período e de seus artistas, dentre os quais Sebastião, é que voltamos seguidamente nosso olhar a compreensão da obra em seu aspecto formal; e de que modo este processo se integra à narrativa. Como vimos, muitos artistas do fim do século XIX procuravam adequar seu método de construção ao tema proposto, algo que pode nos trazer grande luz quanto às escolhas realizadas por Sebastião na produção de suas pinturas, principalmente no que se refere ao modo de construção dos retratos.

Outro fator importante a ser levado em consideração é como o artista do período se via dentro dessa tradição da pintura, dentre eles, Sebastião. PEREIRA (2016, p. 195) fala que os artistas desde o Renascimento até meados do século XIX interpretavam o legado da arte ocidental como estando ligados por uma genealogia. Até esse momento não havia uma compreensão como a atual, de segmentação da história da arte em estilos sucessivos como Renascimento, Maneirismo, Barroco e Rococó. Até o século XIX, o Renascimento era considerado um grande movimento que se estendia desde o século XIII até o XIX, onde movimentos como o Neoclássico eram atualizações da tradição que continuava sem rompimento.

Nesse longo Renascimento, conviviam artistas de linguagens distintas, assim como existiam nos modelos clássicos antigos. Essas diferenças ainda mantinham o mesmo fio condutor que concebia a arte como: o belo colocado no mundo das ideias e a vocação narrativa. Assim artistas que hoje temos como distintos dentro das classificações atuais estariam igualmente ligados aos antigos. Suas diferenças seriam apenas por questões menores como, os defensores da cor e os defensores da linha.

Ao entender mais claramente o grau de identificação de Sebastião com a tradição, como alguém ligado a uma genealogia de quinhentos anos, é pertinente trazermos um pouco daquilo que formou essa longa tradição. Sabemos hoje sobre os procedimentos pictóricos do século XV graças também aos escritos de Cennino Cennini (1370 – 1440) em seu livro *Il libro dell'arte*, onde explica passo a passo os processos, técnicas e materiais utilizados na pintura do século XIV e XV. Parramón (2000), ao escrever sobre a história da pintura a óleo, descreve as primeiras técnicas realizadas, ecoando muitas vezes os escritos de Cennini. Uma das menções, diz respeito ao método tradicional de pintura conhecido como *verdaccio*, iniciado com o desenho a carvão e sobre este se desenvolve a imprimadura com uma mescla de branco, preto e ocre (PARRAMÓN, 2000, p. 17).

Figura 6 – DA VINCI, Leonardo. *São Jerônimo no deserto*. 1408. Óleo e tempera s/ madeira. 103 x 75 cm. Museu do Vaticano

Conhecedor das técnicas desenvolvidas por Jan Van Eyck (c. 1390 – 1441), Leonardo da Vinci (1452 – 1519) ilustra o processo na pintura inacabada de São Jerônimo no deserto (Fig. 6), segundo afirma (PARRAMÓN, 2000) a pintura segue os passos do mestre flamenco da seguinte forma: Desenho de todos os elementos do quadro realizado em *verdaccio* escuro. Com o mesmo *verdaccio*, pintou o personagem principal, porém com maior diluição da tinta. O fundo rochoso, o assento e o chão são construídos com várias veladuras escuras. Ao fundo, à esquerda, foram aplicadas as primeiras veladuras criando o que possivelmente seria um horizonte marítimo. A pintura termina suas etapas nessa fase da construção, porém se continuasse seguindo os passos de Van Eyck, mais e mais veladuras seriam aplicadas à imagem, sempre por setores. O último elemento pintado seria o rosto e as carnações. Por fim, buscava-se acentuar e realçar áreas específicas, com uso de veladuras em tons claros e escuros.

Ainda seguindo as informações levantadas por Parramón (2000), vemos que novas maneiras de pintar a óleo foram desenvolvidas pelos artistas, mas foi Ticiano Vecellio (c. 1490

– 1576) quem revolucionou a maneira de pintar. Em vez de desenhar com o detalhismo da escola flamenca, Ticiano esboçava a imagem com poucos traços e começava a pintar. Outra diferença residia na aplicação das cores, onde na escola flamenca as cores eram claras, limpas e sem misturas. Ticiano, diferentemente, suja a cor com misturas cromáticas que refletem as mais variadas nuances da realidade de qualquer superfície. Outro fato importante a destacar é o processo de Ticiano, e quão próximo ele está do modo de fazer da academia francesa e da AIBA do século XIX, como poderemos ver nas próximas páginas. O primeiro passo de Ticiano era pintar um fundo uniforme em tom terra vermelho ou vermelho Veneza que servia de base para a pintura, depois usando vermelho, amarelos e negros definia as zonas claras medias e escuras da pintura. Após esse processo, o pintor deixava de lado a pintura para retomá-la, dias ou meses depois e assim retornar a corrigir o que não lhe agradava. O próximo passo era resolver o modelado com uso de veladuras, e no seu caso, eram muitas veladuras. As veladuras de cores claras eram dadas nas áreas de luz, mas nas áreas escuras não se aplicava veladuras. O quadro terminava com uma seção de pintura direta com médios e altos empastes sobre as luzes e áreas claras e também com esfregados do pincel conhecidos como *frottis*.

Outro nome da pintura que deve ser levantado, pois também identificamos suas influências na pintura do século XIX, é Peter Paul Rubens (1577 – 1640). Diferentemente de seus antecessores, Rubens pintava muitas vezes em uma única seção, sem esperar a secagem de camadas. Como veremos mais adiante, este parece ser um procedimento próximo ao adotado por Sebastião. Rubens também usava um fundo colorido para ser o tom base de sua composição. Sobre esse fundo desenhava e pintava com a tinta diluída as figuras do quadro, partindo do fundo escuro desenhava os tons claros e médios. Rubens pintava as sombras com veladuras ou pequenos empastes apenas para cobrir a tela, porém nas luzes e carnações empregava camadas mais generosas de tinta. Além de Rubens, Rembrandt van Rijn (1606 – 1669) foi outro herdeiro de Ticiano, no que se refere a como resolver a questão das luzes e brilhos, e de da Vinci e Michelangelo Merisi ou Caravaggio (1571 – 1610) quanto ao claro-escuro, além e ser um mestre na técnica do *frottis*. Assim como Ticiano, Diego Velázquez (1599 – 1660) não era adepto do desenho prévio e minucioso, pois pintava e desenhava ao mesmo tempo. Velázquez pintava sobre um fundo vermelho Veneza, sobre este, pintava direto em tons cinza criando o mesmo efeito da *grisaille*. Sobre esta pré-pintura, colocava as cores definitivas.

Figura 7 – VECELLIO, Ticiano. *Autorretrato.* (circa 1566)
Óleo sobre tela. 86 x 69 cm. Museu do Prado / Madrid – Espanha

Avançando no tempo, a escola de Jacques Louis David (1748 – 1825) voltou-se para Rubens onde suas camadas transparentes são combinadas com os médios empastes. Os pintores do Neoclássico levaram esta técnica ao mais alto grau, chegando a um perfeccionismo no acabamento, comparado aos irmãos van Eyck e seus seguidores. Aqui paramos em nosso estudo histórico da prática da pintura a óleo levantado por Parramón (2000) e da Europa iremos para a Academia Imperial de Belas Artes, a qual teve como fundamento os ensinamentos de David e Jean-Baptiste Debret (1768 – 1848).

É importante termos noção do processo da pintura a óleo ao longo dos séculos, pois certamente Sebastião tinha grande afinidade com estes procedimentos, uma vez que dedicou grande parte de sua vida à atuação como restaurador de pinturas em seu atelier particular e na Pinacoteca da ENBA. Infelizmente Sebastião não nos deixou escritos sobre seu processo artístico, contudo podemos nos aproximar de sua fatura lendo sobre os mestres do passado já mencionados e os métodos de ensino e prática da pintura na academia do século XIX, principalmente na brasileira. Também é possível ler e analisar obras de pintores contemporâneos à Sebastiao Vieira Fernandes, principalmente colegas da Academia, sobre os quais existem estudos acerca de suas práticas pictóricas. Estes conhecimentos nos permitirão entender mais claramente o modelado da pintura de Sebastião e como este se insere dentro da tradição do óleo ensinada por séculos nas escolas de arte.

Para entendermos melhor os passos ensinados na construção inicial do modelo acadêmico quanto ao desenho, Pereira (2016, p. 116) nos traz uma breve análise da função de cada fase. Na primeira etapa do aprendizado o aluno se detinha a realizar cópias das gravuras. Essa pratica estimulava a percepção dos contornos, áreas de luz e sombra através de hachuras e o *sfumato*, quando o aluno passasse do lápis para o carvão. As cópias eram feitas com desenho de traço, marcando apenas os contornos e leves marcações e desenho sombreado, evidenciando as sombras. Esse processo determina mais tarde o modo de construir o desenho partindo da percepção geral da forma, para em seguida o detalhamento das zonas de luz e sombra. A segunda etapa consistia na cópia de moldes em gesso. Essa prática iniciava o aluno na noção de relevo e nos modelos antigos, ainda de forma monocromática. A dificuldade dessa etapa estava em capturar as sutis gradações de tons presentes em uma peça branca, estimulando a percepção dos meios-tons.

Após passar as etapas anteriores, o aluno partia para o desenho de modelo-vivo, exercício que se tornou mais comum no século XIX, especialmente pelo método que Jacques-Louis David usava em seu ateliê. As instruções seguiam com o mesmo princípio de desenhar o conjunto sem muito detalhe, concentrando-se nos elementos principais. O ato deveria ser rápido, capturando a pose do modelo através de linhas estruturais e a distribuição de grandes massas, sem detalhes. Terminada essa faze o aluno poderia se dedicar ao detalhamento, mesmo após a sessão de pose do modelo.

Como havia grande ênfase na fase preliminar e não no detalhamento, muitas obras ficaram inacabadas, o que se vê também no acervo do Museu Dom João VI. Em suma, o treinamento do aluno priorizava a percepção imediata do todo e a rapidez na execução.

Em estudos no Museu D. João VI, Queiroz (2011) levanta algumas análises de pinturas do final do século XIX de artistas como Elizeu Visconti, Rodolfo Amoedo, Lucílio de Albuquerque, Oscar Pereira da Silva e outros. No início do artigo já se apresenta um levantamento de cores comumente empregadas por artistas franceses nos seguintes matizes: branco de prata, amarelo de Nápoles, amarelo ocre, ocre escuro (terra de siena natural), ocre vermelho (terra de siena queimada), cinábrio, azul da Prússia e preto de marfim. Essa paleta permitia ao artista desenhar com tinta sobre a tela e construir a imagem a partir dos tons terrosos.

Figura 8 – Paleta de cores tradicional das academias francesas do século XIX. Branco de prata, amarelo de Nápoles, amarelo ocre, terra de siena natural, terra de siena queimada, cinábrio, azul da Prússia e preto de marfim

Outra característica presente nos modelos estudados é a construção inicial em manchas para posteriormente definir a forma. “Os mestres acadêmicos eram bastante enfáticos quanto a essa maneira de construção plástica, afirmavam que os alunos deviam estar acostumados a ter em mente a massa antes de serem autorizados a finalizar os detalhes” (QUEIROZ, 2011). Continuando na descrição do processo tradicionalmente utilizado na academia francesa e sua aplicação na prática da AIBA, salienta-se que o *ébauche*, ou pré-pintura, era fundamental para a construção plástica da imagem. Trata-se da primeira pintura, onde são feitas as primeiras linhas, massas de luz, sombra e meio tons e quando se constrói a composição do todo. O *ébauche* é a base de sustentação da pintura, sendo constituído em algumas etapas. O processo começava com a preparação da paleta dividindo-a em áreas de luz, sombra e meios tons. O carvão era usado para fazer as primeiras marcações na tela e após terminado, seu excesso era tirado removido com a mão ou um pedaço de pano. A marcação das manchas iniciais era realizada através de uma solução conhecida como *sauce*, formada por uma mistura marrom avermelhada diluída em terebintina.

Figura 9 – Autor desconhecido. *Tronco masculino (cópia de Pagnest)*. 1880. Óleo s/ tela. 98 x 82,3 cm. Museu D. João VI/EBA/UFRJ. Foto: Rafael Bteshe, 2011

Tendo efetuado a marcação, distinguia-se as áreas de luz e sombra, seguindo a fórmula de *empâtez les clairs; peignez légèrement les ombres*, ou seja, áreas de luz empastadas e sombras transparentes e diluídas. As massas de sombra não deveriam ter muitos detalhes, servindo apenas para orientar onde deveriam ser colocadas as luzes e tons médios. Com relação aos tons médios, estes estabeleciam a ligação entre as áreas de luz e sombra de forma muito sutil. A pintura do *ébauche* era construída como um mosaico, onde as cores estavam justapostas, sem se misturarem, e à distância pareciam fundir-se dando a aparência de volume. Após cobrir toda a tela com tinta, o pintor retornava às áreas de luz para reforçar os pontos mais luminosos da imagem. Os fundos eram pintados com pinceladas largas e geralmente em transparência assim como as sombras. Seguindo os ensinos de Ticiano, também era aplicado o *frottis* na finalização da pré-pintura. Após a conclusão de todas essas etapas do *ébauche*, o pintor

começava a ligar as meias-tintas em seus pontos de conjuntura, uniformizando a pintura e tornando as passagens de tons imperceptíveis (Fig. 9). A fase de preparação era mais importante que o acabamento, pois era onde se dava maior atenção, já que nessa etapa se afirmava a composição e os valores cromáticos da pintura.

A fim de tornar mais claro o processo de construção tradicional da pintura, partindo do método difundido na AIBA, trazemos na imagem abaixo uma sistematização da construção da pintura (Fig. 10). A pintura parte de um fundo colorido em tom vermelho Veneza ou terra queimada. Este tom de fundo, segue mais próximo da descrição do processo de Ticiano, mencionado anteriormente, por Parramòn (2000) e do método adotado pelos estudantes da AIBA, segundo Queiroz (2001), também descrito nas linhas anteriores. Contudo é possível perceber que Sebastião usualmente optava por um tom terra queimada ou neutro como fundo geral de suas pinturas, o que pode ser percebido em alguns retratos e pinturas históricas do artista, como exemplo, a pintura *Meditação de São Jerônimo* (Fig. 52).

Outra característica de Sebastião é o modo de pintar de forma direta sobre a tela com tinta em tons terra. Este método adotado pelo artista foi comprovado na pintura *Cópia da Primeira Missa* (Fig. 46), através de análises realizadas em laboratório, onde se constatou a inexistência de desenho ou marcações a carvão, conforme veremos mais adiante. Retornando as etapas do processo abaixo exemplificado, primeiramente são marcadas as grandes massas de claro-escuro, com maior ênfase das áreas de luz. Posteriormente, quando a pintura está polarizada em altos e baixos tons se começava a trabalhar as meias tintas. Os pequenos empastes brancos, são os últimos elementos a serem acrescidos na tela, a fim de criarem o efeito de luz e acentuar o volume, projetando a imagem das sombras.

Figura 10 – BAPTISTA, Marco A. *Estudo de cabeça*. 2020. Óleo s/tela. 34 x 38 cm. Fonte: imagem do autor

Este processo demonstrado não busca afirmar de forma absoluta um método rígido adotado pelos artistas. Nem mesmo Rubens, Ticiano ou Caravaggio seguiram um mesmo método por toda a vida. Sabemos que os pintores mudavam sua ação de uma obra para outra, mas convém entender alguns passos fundamentais usados por toda a tradição, tais como a importância do desenho, o *ébauche*, o *frottis*, a regra das sombras simples e luzes empastadas, além de outros procedimentos tradicionais da pintura.

Não podemos esquecer que outras formas de construção da pré-pintura eram utilizadas. Um exemplo é a pintura *Retrato de Homem* (Fig. 11) de Rodolfo Amoedo (1857 – 1941), onde o artista constrói a imagem usando tons terrosos e branco, criando uma pintura monocromática com vibrações de cores quentes e frias. Esse procedimento é similar ao tradicional *grisaille*, método utilizado desde o Renascimento. Ambos os processos construtivos têm início na prática do desenho, fundamento para o estudante de pintura dentro dos moldes acadêmicos. Mesmo nesta variação, notamos o empastamento presente nas áreas iluminadas e a transparência nas sombras. Alguns desses processos construtivos podem ser percebidos nas pinturas de Sebastião, como veremos neste mesmo capítulo em que analisaremos algumas pinturas do artista. Volto a afirmar que não podemos teorizar o processo construtivo do artista, pois temos conhecimento apenas de uma parte muito pequena de seus trabalhos e não dispomos de obras inacabadas, o que facilitaria a compreensão de seu processo pictórico.

Figura 11 – AMOEDO, Rodolfo. *Retrato de homem*. s/d. Óleo s/ tela. 44 x 35 cm. Museu D. João VI/EBA/UFRJ. Foto: Rafael Bteshe, 2011

Nas últimas décadas do séc. XIX a fotografia foi adotada por pintores para agilizar o demorado esboço, como nos conta Oliveira (2013, p. 169). A fotografia que já vinha concorrendo com os retratistas desde meados do século XIX possibilitou o uso de projeções em tela sensibilizada criando uma grisalha substituindo o processo do *ébauche* desenvolvido na Academia. O rápido processo de captura da imagem e a grande semelhança alcançada eram muito vantajosos para o artista que tinha o retrato como seu ganha pão.

1.4 Gêneros pictóricos na obra de Sebastião Vieira Fernandes

Ao iniciar este assunto, devemos retomar uma questão – hoje completamente desusada – da hierarquia dos gêneros. Na coleção dirigida por Jacqueline Lichtenstein *A pintura: textos essenciais*, o vol. 10 trata justamente dos gêneros pictóricos. A coletânea inclui o clássico de André Félibien (1619 – 1695), que redigiu as conferências da Academia Real de Pintura e Escultura na França. Ele sistematizou, em 1668, a hierarquia dos gêneros artísticos da seguinte forma: em primeiro lugar a pintura histórica, na qual o sujeito é tirado de uma fábula ou da história, fazendo parte então a pintura religiosa, a pintura mitológica e a pintura de batalha; em

seguida o retrato; em terceiro lugar a paisagem, na qual as marinas recebem um lugar superior em razão dos conhecimentos técnicos que elas exigem; e, por fim, a natureza-morta, das flores (distinguidas por sua dificuldade técnica), de frutos, de conchas, animais de caça, peixes e outros animais (FÉLIBIEN IN LICHTENSTEIN 2006, p. 38-45)[9]. A coletânea de Lichtenstein contém um texto de Baudelaire, denominado "A apologia da paisagem e a crítica do retrato", em que destaca uma frase arrebatadora sobre o retrato:

> O retrato, um gênero de aparência tão modesta, necessita de uma imensa inteligência. É preciso certamente que a obediência do artista seja grande, mas sua intuição deve ser equivalente. Quando vejo um bom retrato, adivinho todos os esforços do artista, que inicialmente deve ter visto o que dava a ver, mas também intuído o que se ocultava. Há pouco o comparava ao historiador; poderia também compará-lo ao ator que, por dever, assume os papéis e todos os figurinos. Nada, se quisermos examinar bem a coisa, é indiferente num retrato. O gesto, a expressão, a indumentária, o próprio cenário, tudo deve contribuir para representar um caráter. (...) Enfim, seja qual for o meio mais visivelmente adotado pelo artista, seja ele Holbein, David, Velásquez ou Lawrence, um bom retrato sempre me parece uma biografia dramatizada, ou melhor, um drama natural inerente a qualquer homem (BAUDELAIRE IN LICHTENSTEIN, 2006, p. 129-130).[10]

Sobre o gênero paisagem, Lichtenstein (2006) diz que a reversibilidade do universo figurativo promovida pela paisagem, criou as condições favoráveis para o estabelecimento de novas relações estruturais, que esse gênero potencializaria a plasticidade da matéria observada pelo pintor num grau maior do que na elaboração de um retrato, por exemplo, que teria uma solidez acentuada, sendo de difícil acesso à imaginação. É o que a autora conclui a partir das palavras de Baudelaire: "Quanto mais a matéria é, em aparência, concreta e sólida, mais o trabalho da imaginação é sutil e laborioso. Um retrato!" (BAUDELAIRE IN LICHTENSTEIN, 2006, p. 128). O que existe de sólido e concreto na percepção que envolve a feitura de um retrato, existe de fluido e maleável numa paisagem. São como duas tendências opostas. Enquanto um retrato encerra valores que tendem à separação, à exclusão, à ordem, uma paisagem irá conter valores com uma tendência à união, à inclusão e à desordem, os quais, no caso da última, direcionam-se para uma determinada situação de homogeneidade visual.

Fundamentalmente é necessário citar o historiador alemão Jacob Burckhardt que no breve, mas esclarecedor "As origens da retratística moderna", orginalmente de 1885[11], trata de

---

[9] FÉLIBIEN, André. A Hierarquia Clássica dos Gêneros. In: LICHTENSTEIN, J. (org.) A pintura Textos Essenciais: Vol. 10. Os gêneros pictóricos. São Paulo: Editora 34, 2006. p. 38-45.

[10] BAUDELAIRE, Charles. A apologia da paisagem e a crítica do retrato. In: LICHTENSTEIN, J. (org.) A pintura Textos Essenciais: Vol. 10. Os gêneros pictóricos. São Paulo: Editora 34, 2006. p. 121-130.

[11] BURCKHARDT, J. As origens da retratística moderna. In: BURCKHARDT, J. O retrato na pintura italiana do Renascimento. Campinas: Editora da Unicamp, 2012. p. 187-200.

questões centrais à arte do retrato numa breve descrição da história do gênero. Aborda as questões fundamentais como a semelhança retratística, o pertencimento social do indivíduo, tratado através das vestes e acessórios; a manifestação do elemento individual a partir de Giotto na Itália (até então a verossimilhança seria praticamente uma exceção). Mais que discutir forma e conteúdo, no âmbito do retrato, cabe tratar da relação entre a beleza e a honestidade, entre a verossimilhança e o ideal. Outro autor que explorou bem o segredo da verossimilhança, descoberto e executado com maestria pelos artistas flamengos, podemos encontrar farta leitura em David Hockney (2001).

Pevsner (2005, p. 150-151) relata que na época de ouro do absolutismo, nenhuma época histórica nutriu-se de tanta fé em regras claras, matematicamente demonstráveis e em argumentos acessíveis à razão. Quanto à arte, havia um procedimento a fim de facilitar o julgamento das obras em um espaço acadêmico. As categorias eram: invenção, proporção, cor, expressão e composição. A invenção deveria ter caráter nobre, sendo a representação de animais tido como vulgar. O tema dos quadros deveria ser didático, por isso as alegorias de todos os tipos. As proporções deveriam seguir os cânones da antiguidade greco-romana. Outra consequência do mesmo período é o desprezo pelos "gêneros menores" ou todos aqueles que não se enquadrassem como pintura histórica. André Félibien (1619 – 1695), então secretário da *Academie Royale* de Paris, sistematizou preceitos da teoria academia, dentre as quais a hierarquia de gêneros. Seguindo uma escala de valores crescente, temos no nível mais baixo as naturezas-mortas, logo acima, as paisagens, então os quadros de animais, por serem considerados uma forma de vida superior, acima destes, os retratos e, por fim, a mais valiosa forma de representação: a pintura de cenas históricas. Tais preceitos provenientes de Félibien, aliados à forte tradição da academia francesa, formaram o modelo de ensino da AIBA no século XIX e consequentemente construíram as bases da formação artística de Sebastião Fernandes.

A fim de entendermos mais sobre os gêneros pictóricos na obra de Sebastião, abordaremos mais detalhadamente sobre aqueles em que o artista manteve maior produção, como é o caso do gênero retrato. Este gênero forma a maioria das obras levantadas nesta pesquisa, seguido pelas pinturas históricas, onde encontramos a presença de cópias de obras consagradas nacionalmente pelas mãos de seus mestres na Academia, Victor Meirelles, Pedro Américo.

1.4.1 O Retrato

Concordamos com Baudelaire (2006), em sua afirmação de que "Quanto mais a matéria é, em aparência, concreta e sólida, mais o trabalho da imaginação é sutil e laborioso. Um retrato!" A compreensão do gênero retrato é de grande importância para o entendimento da vida e da obra de Sebastião, pois sobre esse motivo o artista se dedicou largamente. Embora saibamos da existência de pinturas e desenhos das mais variadas temáticas, muito poucas destas foram encontradas até o momento, sendo a maior parte de retratos fruto de encomendas de políticos e amigos. Boiteux (1944, p. 33) nos conta que no atelier de Sebastião "dedicou-se a pintura de retratos, que, pela perfeição com que os executava, lhe foi granjeando nomeada e freguesia, dando-lhe, desse modo, dias mais folgados, tanto a si como à sua dedicada companheira". Sobre sua produção, Argeu (GUIMARÃES, 1977, p. 175) escreve que "Os retratos de sua feitura somaram centenas, nas velhas residências, no inesquecível Liceu, no Centro Catarinense, além dos enviados a Santa Catarina, ao palácio do governo, ao Instituto Histórico local e alhures".

O retrato é um gênero pictórico presente em importantes períodos da História da Arte, devido ao fato de que quase todos os pintores e escultores se dedicaram a essa prática, alguns esporadicamente outros com maior consistência, conforme afirma Motta (1979, p. 121-131) em seu livro intitulado *Fundamentos para o estudo da pintura*.

Ainda seguindo os estudos de Motta (1979), ao longo dos séculos os retratos foram realizados nas mais variadas técnicas de representação, alguns resistiram à ação do tempo e à força da natureza para chegar aos nossos dias e hoje ainda podemos ver belos retratos da antiguidade, do Egito antigo até Pompéia. Apenas durante a idade média o retrato deixou de ser praticado, salvo algumas exceções, voltando no período da renascença quando o ser humano é novamente entronado como centro do universo. Neste período, pelas mãos de grandes artistas como os venezianos Gentile Belline, Girgione, Tiziano e Lorenzo Lotto o retrato retoma seu espaço. Neste caso frente ao progresso das expansões marítimas surge uma nova classe de comerciantes interessados em perpetuar sua imagem concorrendo com nobres e reis. No mesmo período, no Flandres, a burguesia em ascensão solicitava retratos e um dos grandes nomes é Jan Van Eyck (1385 – 1441) que realiza retratos com alto grau de complexidade e profundidade dando um aspecto tridimensional a pintura.

Burckhardt (2012) conta que a feitura de retratos vem desde a antiguidade. As representações de ricos atenienses são documentos dessa realidade já no século III a.C. No ocidente o retrato nunca deixou de existir. Em alguns lugares foi apenas consentido, mas a vontade de ser retratado e de possuir essas imagens permaneceu. Foi com Giotto (1267 – 1337)

que a pintura italiana avançou na representação de retratos. O artista, que ainda mantém um sentido idealista, diferente do predomínio de seus antecessores, cria imagens reconhecíveis, valorizando particularidades dos retratados, como feições e postura. Também com Giotto e toda pintura do século XIV é possível reconhecer pessoas ativas que não são nem Maria nem Cristo, mas representações de contemporâneos em meio a santos e divindades.

Os retratos duplos com cenas comuns como na pintura de Van Eyck do *casal Alnorfini* de 1434 e do pintor Quentin Matsys, *O cambista e sua mulher* de 1514, além de outros, abrem caminho para os retratos em grupo em que se reuniam artífices, comerciantes, médicos e militares em uma única tela. Poderíamos rememorar inúmeros outros artistas que desenvolveram esse gênero como uma de suas atividades principais. Burckhardt (2012) acrescenta que o pintor Antonello de Messina (1430 – 1479) ao mudar-se para Veneza e levou consigo a técnica flamenga da pintura a óleo, desenvolvida por Van Eyck, aproximadamente no ano 1473. Por todo o ocidente o gênero retrato sofreu influência do modelo flamengo. A pintura a óleo mostrou grandes vantagens em relação ao afresco da Itália central, sobretudo, por permitir acrescentar no mesmo quadro muitas figuras menores. É no século XV que a verdadeira era do retrato se inicia na Itália, tanto na pintura narrativa quanto na individual. Os retratos eram frequentes no mercado italiano, neste período, sendo vendidos pela importância do retratado ou do pintor. Embora haja presença de retratos em diversas cidades italianas, estas ficam muito abaixo de Veneza, tanto na prática retratística quanto no costume de possuir retratos.

Em se tratando de retratos de corpo inteiro, como veremos também na pintura de Sebastião retratando Bethencourt da Silva (Fig. 14), veremos que este tipo de retrato tem seu início com Ticiano em 1541, ao retratar Dom Diego de Mendoza, enviado espanhol em Veneza, introduzindo assim na pintura o retrato de toda figura. Essa datação e atribuição do primeiro retrato inteiro pode ser confrontada com outras obras anteriores como a pintura de Moretto (1498 – 1554) de um nobre de Bréscia em 1526, hoje na *The National Gallery*. Burckhardt (2012, p. 143).

Ainda no século XV, ao fundo dos retratos, aparecem representações de objetos de natureza variada, nos quais o retratado revela seus pensamentos ou os trai (BURCKHARDT, 2012, p. 154). Tal acréscimo na imagem, visto também nos retratos realizados por Sebastião, constroem narrativas que nos fazem entender melhor o caráter do retratado ou o meio em que estava inserido, como veremos nas imagens nas próximas páginas. Cita-se este breve histórico apenas para lembrar uma trajetória bastante extensa e prolífica dos retratos na arte.

Vamos fazer um exercício para tentar entender um pouco da visão do pintor de retratos. Este deve ter habilidade suficiente para garantir que seu trabalho seja bem executado e que este seja de agrado de seu contratante, pois no retrato o ser retratado deve ser reconhecível. Como a execução de retratos era muito difundida na AIBA e um meio de sustento de muitos pintores, havia necessidade de tornar-se hábil manualmente. Para isso, praticar é fundamental, afinal "muitas vezes a mão treinada sabe muito mais que a cabeça" (KLEE, 1990, p. 229). Com intuito de desenvolver a habilidade dos estudantes da AIBA (Academia Imperial de Belas Artes), mais enfaticamente com a Reforma *Pedreira* de 1854, a Academia oferecia um ensino fundamentalmente prático sobrepujando a teoria. Matérias teóricas seriam ensinadas somente após um tempo de curso prático, como afirma Letícia Squeff (2004, p. 184).

Dentro do gênero retrato poderíamos criar ainda outro subgênero, dos autorretratos. Além de um meio de exercitar sua prática, o autorretrato é uma afirmação de identidade e também um exercício de autoconhecimento, que na prática pictórica, é o resultado de horas de observação da própria imagem. Nesse subgênero identificamos duas pinturas de Sebastião, *Autorretrato* (Fig. 42) e *Autorretrato* de 1938 (Fig. 43).

Poderíamos citar grandes nomes como Rembrandt e sua numerosa produção de autorretratos, beirando ao número de 100, ou Velázquez ao incluir-se dentro da pintura *Las Meninas*, também Van Gogh e muitos outros. Porém, um belo exemplo a ser citado é Albrecht Dürer, que séculos antes dos acima citados realizou uma série de autorretratos que se estende de 1493 a 1500. Neste último ano o artista pintou um autorretrato com a seguinte inscrição em latim: "ALBERTUS DURERUS NORICUS IPSUM ME PROPRIJS SIC EFFIN GEBAM COLORIBUS AETATIS ANO XXVIII*"* cuja tradução é: "Eu Albrecht Dürer de Nuremberg, na idade de 28 anos, com cores apropriadas criei a mim mesmo à minha imagem".

Figura 12 – DÜRER, Albrecht. *Autorretrato*. 1500. Óleo s/madeira. 67 x 49 cm.
Alte Pinakotheke – München, Alemanha

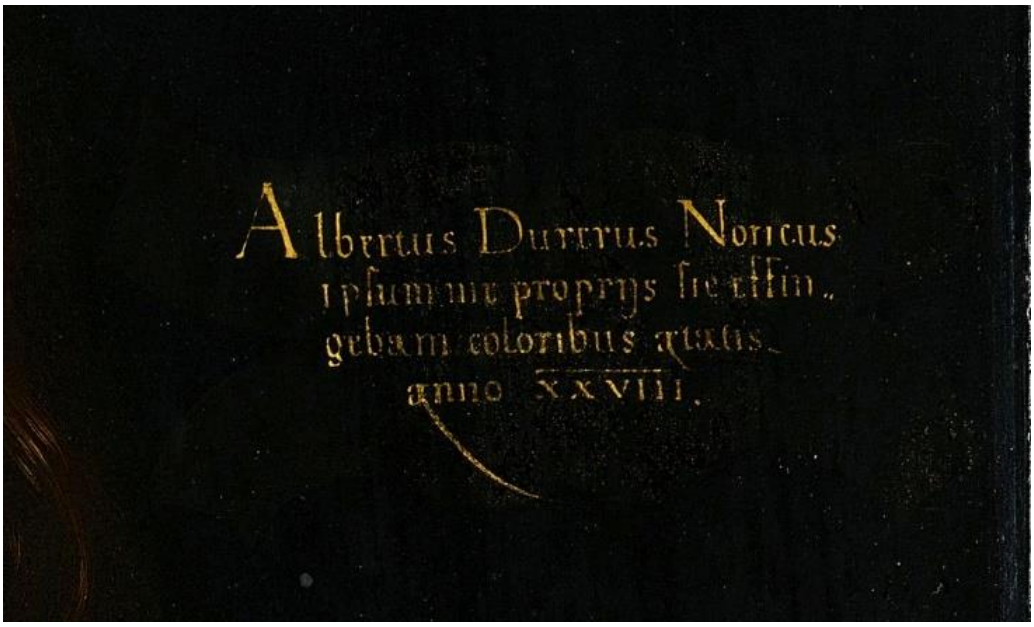


Figura 13 – Detalhe da inscrição no *Autorretrato* de Dürer*: Albertus Durerus Noricus ipsum me proprijs sic effin gebam coloribus aetatis anno XXVIII* (Eu Albrecht Dürer de Nuremberg, na idade de 28 anos, com cores apropriadas criei a mim mesmo à minha imagem).

Nota-se aqui a afirmação do ato criativo e a busca pela perpetuação da memória, atributos e privilégios dignos apenas de divindades e reis.

Em *O poder da Arte*, Simon Schama fala sobre os retratos e autorretratos em Rembrandt:

> Nenhum pintor mapeou fisionomias – e a ação do tempo impiedoso sobre elas – com tanta avidez e com tanto gosto pelo detalhe. Outros artistas, por uma questão de tato, hesitariam em ressaltar um pé de galinha ou um nariz abatatado. Já Rembrandt, avesso à cosmética, acreditava que tais traços expressavam a nobreza moral do modelo em vez de comprometê-la. A seus olhos compassivos, nada era grotesco. Quando ele pintava nus, ele compunha sinfonias de celulite. Quando examinava a multiplicidade de rostos que era a Amsterdam mercantil, via apenas indivíduos. Descobrir determinada personalidade humana sempre significava enxergar além da máscara. Assim, ninguém observou com maior atenção a pálpebra caída de um octogenário, o retesamento de um cabelo preso sob uma touca de linho, a leve oleosidade de um narigão viçoso, as dobras de uma papada ou a aquosidade de uma córnea. Nenhum pintor tornou esses rostos comuns tão presentes fisicamente (SCHAMA, 2010, p. 150).

Como enxergar além da máscara para descobrir determinada personalidade humana? Sempre que olhamos para uma pintura nos deparamos com um misto de relações entre nós e a obra. Um diálogo que se abre entre o que está dado a ser compreendido a qualquer pessoa, como as linhas, volumes, cores, formas, contrastes, etc., e o que ela aponta ou comunica subjetivamente, aquilo que pode ou não nos tocar ou sugerir reflexões sempre com base em nossas experiências. Em se tratando da obra, “ela é matéria e espirito, ela é forma e conteúdo” (FOCILLON, 2001, p. 11). Como já dito a forma é aquilo que está dado, a estrutura que suporta a obra, as relações harmônicas ou desarmônicas, todos os elementos fundamentais que tecem fios para formar um elemento carregado de valores estéticos. Estas relações formais estão presentes em todas as obras, não somente aquelas conhecidas como clássicas ou acadêmicas, pois para qualquer decisão em dispor um elemento dentro do espaço já temos o princípio de composição afirmado. Nos retratos não é diferente, embora muitas vezes a quantidade de elementos visuais, ritmos e cores não sejam tão evidentes quanto em uma pintura histórica, paisagem, pintura de gênero ou até uma natureza morta, cada elemento disposto tem peso visual e deve se relacionar com o todo e não competir com a proposta da pintura.

Também nos retratos ou autorretratos, cada elemento visual, colocado sobre a superfície da tela deve ser pensado de maneira que não destoe do seu objetivo, que é a criação de uma imagem que estabeleça algum grau de semelhança com o motivo, e que este retrato carregue as características visuais do modelo, contudo um bom retrato não depende única e exclusivamente de sua semelhança com o retratado. Dentro de um retrato se apresentam formas, cores e texturas em constante confronto, arbitradas pelo pincel do pintor. Nesta organização de cores e formas,

o artista perpetua a ilusão de um rosto que ao longo dos anos sofrerá a ação do tempo até o dia em que deixará de existir, ficando apenas a imagem construída como um testemunho de sua memória. Também pela incorporação de elementos simbólicos e algum grau de expressividade é possível, para o bom retratista, transmitir dentro do retrato, não somente aquilo que a visão alcança como manifestar paixões e valores imateriais do retratado. Alguns retratos são idealizados e tocam grandes questões filosóficas: o que é o tempo? O que é a existência humana? Apontam nuances de caráter, poder, interioridade, dignidade, entre outros qualitativos.

É muito comum a tendência de julgar conforme o grau de fidelidade ao modelo. Muitas vezes ouvimos comentários do tipo: "parece uma fotografia!", insinuando que quanto mais fotográfico o desenho ou a pintura, mais valioso o trabalho, neste caso, o retrato. Para uma análise coerente com a linguagem pictórica devemos sempre levar em consideração os dois pilares mencionados anteriormente "forma e conteúdo". Se todo valor da obra está fixado em sua capacidade mimética, ou seja, em ser semelhante ao real, ela está fadada a ser somente a tentativa frustrada em ser aquilo que não é de sua natureza. Por mais fiel que seja uma pintura do ser retratado, ela não é o ser em si, mas outra coisa. O retratado é tridimensional, vivo, composto de sentimentos, envelhece, morre, muda de humor a cada dia. O retrato é estático, é o fragmento de um momento da vida do ser e de um ângulo de visão, é bidimensional, sem qualquer mudança no tempo, a não ser quando de seu desgaste natural. São naturezas distintas que formam o elemento retratado e o retrato. Atribuir valor somente para o conteúdo é aprisionar o trabalho única e exclusivamente ao tema.

Esta balança deve ser equilibrada com a forma, ou a expressão da obra. Não importa somente o que está sendo representado, mas também como. O ato criador não deve ficar submisso ao tema, ou conteúdo, assim como nunca foi, conforme afirma Motta (1979, p. 112), "O tema não sacrificou a criação artística de grandes obras criadas em todos os tempos. Ele, somente, serviu ao poder criador dos artistas". Mesmo tendo temas a serem retratados e reconhecidos, Da Vinci ao retratar a famosa *Monalisa* a apresenta em meio a uma complexa estrutura dinâmica, conhecida pela maioria daqueles interessados por arte. Van Gogh não inibe suas pesquisas cromáticas para que seu autorretrato seja mais facilmente compreendido. No mesmo caso Rembrandt cria seus belos autorretratos repletos de empastes, sombras que diluem as formas e realçam luzes que induzem o olhar do observador. Encontrar a intersecção entre a forma e conteúdo é o grande desafio de qualquer artista, mas também deve ser o critério básico para compreensão e interação com qualquer obra de arte.

Para muitos, o gênero retrato é de menor grandeza e feito unicamente como meio de garantir uma renda básica ao pintor. Porém há um desafio presente em cada pintura de retrato, que consiste em garantir que o ser retratado seja reconhecido e se agrade da imagem ao mesmo tempo em que se constrói uma pintura independente, que detenha valor em si mesma, mesmo para aqueles que não se relacionam com o conteúdo, no caso o retratado. Ao levantar questões quanto a análise de obras de arte levando em consideração aspectos da forma faz com que a leitura não se esgote ao primeiro olhar, afinal, se a atenção se dá apenas ao motivo, no caso o retratado, a leitura é rápida e superficial, pois depende do grau de interesse do observador pelo ser representado.

Devemos evidenciar além do conteúdo, o modo em que cada artista desenvolve suas possibilidades visuais. O exercício da leitura também é papel do historiador da arte. "A visão em si possui sua história, e a relação destas camadas visuais deve ser encarada como a primeira tarefa da história da arte" (WÖLFFLIN, 2006, p. 14).

Além de tudo isso, o pintor quando retrata alguém, deve ir além da técnica e capturar aquilo que Burckhardt chama de "bom momento", de maneira que a representação apresente algo mais do que apenas uma captura retiniana da imagem do retratado. Burckhardt (2012) fala que a fama de Ticiano não se deve apenas a suas capacidades técnicas, mas a maneira como ele concebeu a imagem, em um "bom momento". Essa maneira misteriosa de Ticiano retratar, vale para todos os grandes mestres:

> O que eles representaram não foi, de fato, uma espécie de bom humor momentâneo, porém muito mais a força interna que reside na essência mais íntima do tema representado. O artista captura as formas essenciais, as liberta do acidental e do particular irrelevante, conduzindo-as, através desse processo de libertação, a exprimir o "bom momento". O espectador, diante de qualquer retrato individual de valor superior, entra em contato com o infinito, sobretudo quando a consciência histórica a respeito do personagem retratado é acrescida à analise artística. (BURCKHARDT, 2012 p. 171).

O olhar do retratado, sua postura, os elementos em segundo plano ou em interação também são construídos por Sebastião com esse mesmo intuito, criar na composição o "bom momento" assim como em Ticiano. Claro que não podemos afirmar que em todas os retratos de Sebastião podemos encontrar o mais alto nível de representação, pois estamos falando de um ser humano que mesmo bastante qualificado e experiente não é cem por cento assertivo, assim como outros tantos pintores consagrados. Quanto a isso, até mesmo Burckhardt (2012, p. 167) comenta que não é evidente nem mesmo que os grandes mestres se dedicaram por inteiro

a retratar o caráter do indivíduo, fosse ele quem fosse. Tudo dependia do quanto o pintor se sentisse chamado a empreender na batalha.

Levanto a reflexão quanto ao duplo desafio em que o artista se coloca ao realizar um retrato, pois em qualquer outra criação pictórica não há a mesma cobrança por similaridade ao modelo sem subjugar aquilo que torna seu trabalho único, sua fatura. Tomemos por exemplo as naturezas mortas de Paul Cézanne, alguém levantaria a questão de que uma maçã ou laranja está levemente maior ou menor que seu modelo? Ou se o talo da maçã está muito fino? Claro que não, pois existem inúmeras e variadas maças e laranjas. Quando vemos as maças de Cézanne, as comparamos a uma generalização da maçã ou laranja e não a uma fruta específica, que teve duração de poucos dias, portanto impossível de se comparar com a representação pictórica. Em outro exemplo mais próximo ao gênero retrato por conter representações humanas como: pinturas religiosas, cenas do cotidiano ou pinturas históricas, não há por parte do pintor a exigência de fidelidade com aqueles que serviram de modelo para suas composições. As distorções das formas para adequarem-se a pintura superam o interesse por retratar este ou outro indivíduo. Claro que o artista pode ter decidido retratar alguém em específico, mas isso é uma decisão particular ou devido a uma encomenda.

O ofício do retrato

Sebastião Vieira Fernandes realizou inúmeros retratos, alguns dos quais descreveremos mais detalhadamente nas próximas páginas, tantos que ficou reconhecido como um pintor retratista. Uns podem entender essa prática como algo menor dentro das artes, mas realizar retratos era a forma mais garantida de um artista se manter financeiramente sem abandonar sua prática. Por isso, é necessário que entendamos um pouco sobre o cenário nacional das artes do século XIX no Brasil, principalmente dentro da Academia. Letícia Squeff (2004, p. 192) conta que um professor da AIBA tinha renda equiparada a de um artesão ou trabalhador urbano, que recebia aproximadamente 721 mil-réis anuais. O docente titular da Academia recebia anualmente 800 mil-réis, inferior ao salário de um professor do Colégio Pedro II que podia ganhar 1 conto por ano. Manuel de Araújo Porto-Alegre em seu projeto de reforma até tentou aumentar o salário dos professores, mesmo não sendo atendido, conseguiu aumentar a gratificação anual oferecida aos mestres. Squeff (2004, p. 192) cita o relato de Porto-Alegre no ano de 1837 de que a exceção de Marcos Ferrez e Augusto Muller, nenhum outro professor vivia de sua arte. Os professores tinham outras profissões e negócios como mercearia,

marcenaria ou olaria. Embora no século XIX o ensino e a prática artística no Brasil tenham se elevado, as condições em que se encontravam os alunos e professores estava muito aquém daquilo que se esperaria de uma Academia Imperial de Artes. A execução de retratos por professores e formados da academia era uma das formas encontradas para complementação de renda sem ter que desempenhar outra função que não aquela que se dedicou a estudar e se aperfeiçoar. Contudo, mesmo tendo a graça de conseguir viver da arte através de encomendas de retrato, os artistas brasileiros disputavam o mercado também com artistas estrangeiros, o que criava um cenário de disputa, mas também selecionava os bons artistas dos medianos.

O estudo do retrato era muito incentivado na Academia, em grande parte por que desse gênero sairia o sustento de grande parte dos pintores. O conselho dado por Araújo Porto-Alegre à Victor Meirelles, quando o jovem pintor estava na Europa, nos mostra a importância e necessidade do retrato.

> (...) Como homem prático e como particular recomendo-lhe muito estudo do retrato, porque é dele que há de tirar o maior fruto de sua vida: a nossa pátria ainda não está preparada para a grande pintura [a pintura histórica]. O artista aqui deve ser uma dualidade: pintar para si, para a glória, e retratista para o homem que precisa de meios. (PORTO-ALEGRE *apud* OLIVEIRA, 2013, p. 159).

É neste contexto que Sebastião estava inserido. Retratos garantiam não só um ganho financeiro, mas também de certa forma o promoviam como artista no meio social ao realizar retratos de políticos e personalidades influentes, dentre os quais estes encontrados e analisados por esta pesquisa. É oportuno, neste momento comentar um pouco sobre o uso da fotografia na AIBA e sua relação com a pintura. De antemão, afirmamos que tal recurso não reduz a capacidade do artista, assim como faziam outros grandes mestres do passado.

Levando em consideração a grande quantidade de retratos realizados por Sebastião, de personagens ilustres como políticos e clérigos é normal que o artista tenha usado algum tipo de recurso fotográfico como apoio para suas pinturas. Argeu Guimarães conta que Sebastião usava da fotografia como recurso quando o modelo não se dispunha a pousar. “Em muitos casos, sendo o modelo rebelde à pose, devia contentar-se com uma fotografia”. Nas próximas linhas, o autor também nos conta que Sebastião, por necessidade humildemente cedia às implicâncias dos clientes que muitas vezes propunham uma pintura com aspecto de fotografia. “Os tais clientes, ricos, além do mais, em busca de fotos cromatizadas, corrompiam o gosto da verdadeira criação livre. Nem liberdade, nem fantasia, nem originalidade”. (GUIMARÃES, 1977, p. 175).

Ao longo do século XIX, muitos pintores se dedicaram ao retrato como meio de subsistência. Com o surgimento da fotografia, em um primeiro momento houve conflito com a nova tecnologia de captura de imagem, mas logo tornou-se uma ferramenta aceita por uns artistas e criticada por outros, tanto dentro quanto fora da Academia. Oliveira (2013, p. 169) fala que devemos entender que o pintor de retrato em sua luta diário pela sobrevivência, encontrava-se em uma competição desleal com a fotografia. Muitos pintores se transformaram em fotógrafos.

Quanto ao processo, vemos uma grande revolução promovida pela câmera fotografia ao acelerar o processo do *ébauche* descrito anteriormente. Oliveira (2013, p. 169) continua relatando sobre esse novo processo adotado pelos pintores, em que os modelos eram fotografados e a imagem ampliada era fixada em tela de pintura sensibilizada. A imagem em tons cinzas criavam uma "grisalha" substituindo o processo desenvolvido na Academia de esboço ou *ébauche*. O rápido processo de captura da imagem e a grande semelhança alcançada eram muito vantajosos para o artista.

No início, a fotografia criou uma grande crise com pintores, sobreviventes de ganhos com retratos, criando uma discussão que ia além das questões estéticas. Oliveira, (2013, p. 160), conta que no Brasil, havia poucas encomendas de pinturas fora do gênero retrato, sendo esse o ganha-pão de muitos pintores. A valorização crescente da fotografia deixou esses retratistas ainda mais apreensivos. No início, a pintura tinha grandes vantagens sobre a fotografia, devido à fragilidade do papel fotográfico em contraposição com a durabilidade da pintura em tela, as imagens apenas em preto e branco, o amarelecimento gradativo e o tamanho reduzido, se comparado às grandes pinturas históricas. Com o avanço da fotografia, na década de 1860, os pintores retratistas começaram a passar dificuldades financeiras, transformando sua atuação profissional. Nesse mesmo período a fotografia é ampliada, atingindo as dimensões de 200 cm por 130 cm sobre papel. Outra revolução era a possibilidade de fixar as imagens fotográficas, no caso retratos, sobre a tela de pintura e colorir com tinta a óleo, aquarela ou pastel. Essa técnica de foto-pintura ocupou grande parte do lugar da pintura tradicional de retratos, até então dominante. Alguns artistas e intelectuais mais idealistas, condenavam tal prática, por poder ser desenvolvida por qualquer um, sem necessidade de formação artística ou acadêmica.

As críticas e acusações do uso de fotografias na construção de retratos alcançavam até mesmo grandes nomes da pintura, como o próprio Victor Meirelles, adepto do processo tradicional de pintura. Mesmo em meio a críticas, o uso da fotografia era cada vez mais frequente entre os pintores, sendo as encomendas de retratos a óleo sempre precedidas de um

retrato fotográfico que serviria de modelo para o pintor. Considera-se o fato de que os clientes exigiam dos pintores retratos fieis como fotografias, porém sem se disporem a ficar horas pousando para o artista. (OLIVEIRA, 2013, p. 162).

Após os primeiros desgastes entre pintores e fotógrafos, a AIBA abraçou a fotografia e a foto-pintura como métodos práticos e eficientes de retratação. Oliveira (2013, p. 166) relata que a técnica de foto-pintura já estava em uso no Brasil desde 1859, sendo difundida na própria Academia. Um exemplo de foto-pintor reconhecido na Academia foi Insley Pacheco (1830 – 1912), ganhador de medalha de ouro e do título nobiliárquico da Ordem do Rosa, assim como Pedro Américo e Victor Meirelles.

Os retratos de Sebastião Fernandes

Após entendermos um pouco mais sobre o que forma a arte de Sebastião nos atentaremos diretamente para suas pinturas com olhar analítico buscando identificar possíveis elementos em comum a fim de entender um pouco de seu processo como pintor. Seguem nas próximas páginas as reproduções das pinturas das quais temos conhecimento e mantivemos contato. Esclarecemos que muitas das imagens das obras que serão apresentadas na sequência, encontram-se com partes encobertas por tela de proteção, devido a processos de restauro que precisam ser feitos. O trabalho de recobrir determinadas partes, serve como preventivo para que a obra não se deteriore mais.

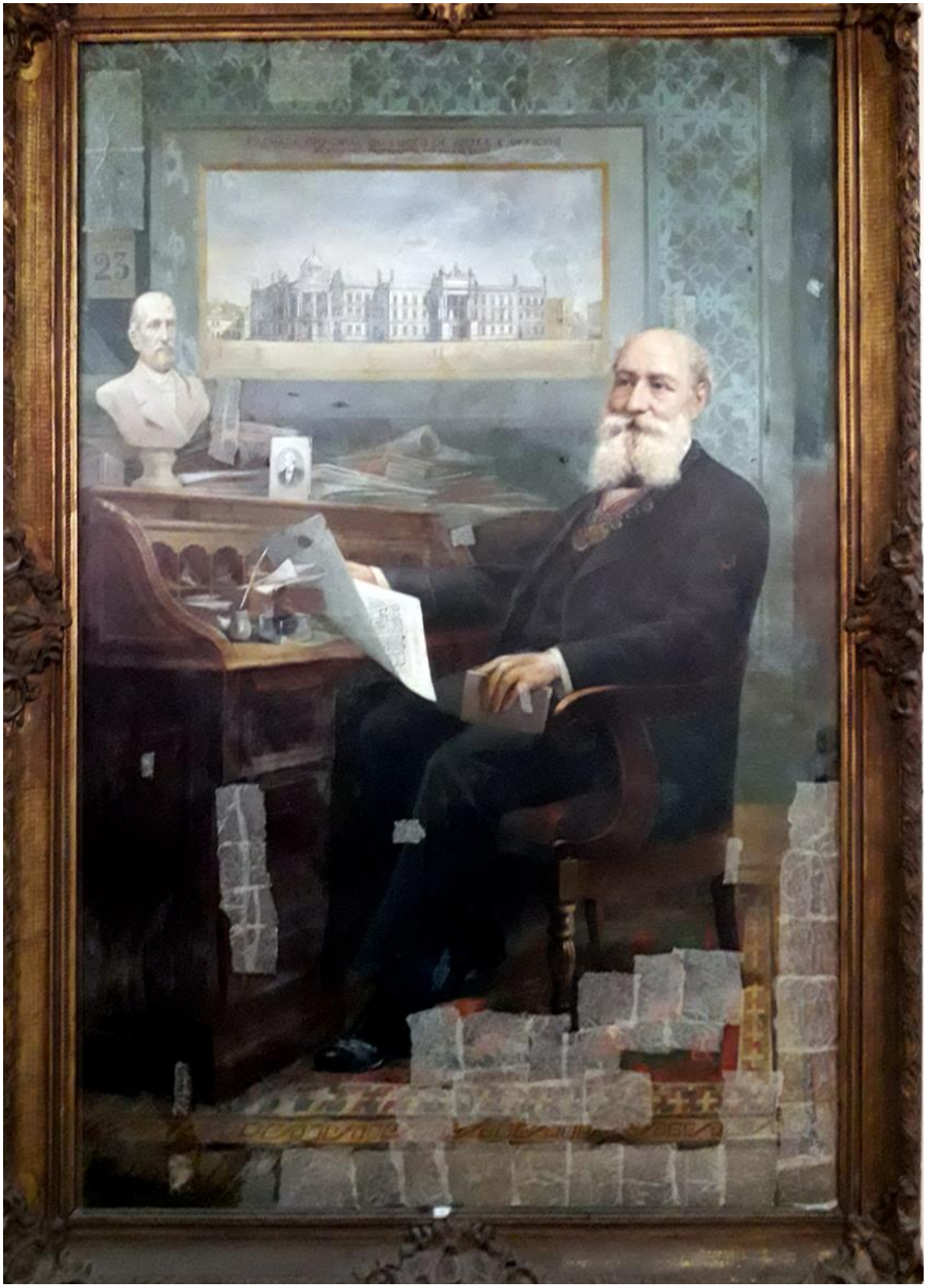


Figura 14. FERNANDES, Sebastião Vieira. *Retrato de Bethencourt da Silva*. 1903. Óleo sobre tela. Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro. Fotografia: Marco Baptista

Nesta pintura, Sebastião esbanjou talento e conhecimento. Não se trata apenas de um retrato, talvez por ser de um grande nome das artes do século XIX, arquiteto, professor da AIBA e fundador do Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro.

A tela que ornamenta o salão nobre do Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro merece atenção especial, pois carrega dentro de sua composição conhecimentos adquiridos por séculos de estudo da pintura dos quais Sebastião parece ter absorvido em grande parte. Inicialmente desfragmentaremos esta imagem para olhar com calma alguns detalhes colocados pelo artista na pintura.

Figura 15 – Detalhes do *Retrato de Bethencourt da Silva*

Os elementos dispostos nesse retrato não são apenas ornamentais, ou com intuito de preencher a cena, mas cada um deles fala um pouco sobre o retratado. O estudioso professor da

AIBA e do Liceu que se apresenta entre livros, o visionário arquiteto que já vislumbrava para além da planta, o prédio que seria a nova sede do Liceu, o qual não pôde contemplar em vida. O hábil e inquieto construtor, que demonstra seu talento inventivo não somente entre tijolos, mas também em móveis do dia-dia carrega muito do espírito do Liceu, como formador não somente de artistas, mas de mão de obra qualificada para a indústria. Neste caso, vemos que a comparação com a fotografia ilumina ainda mais a pintura. Vemos que Bethencourt assumiu um olhar bondoso na pintura, a barba é mais fofa e suave que na fotografia e parece que fica clara a admiração do pintor pelo retratado. O retrato é como um tributo a um bom mestre.

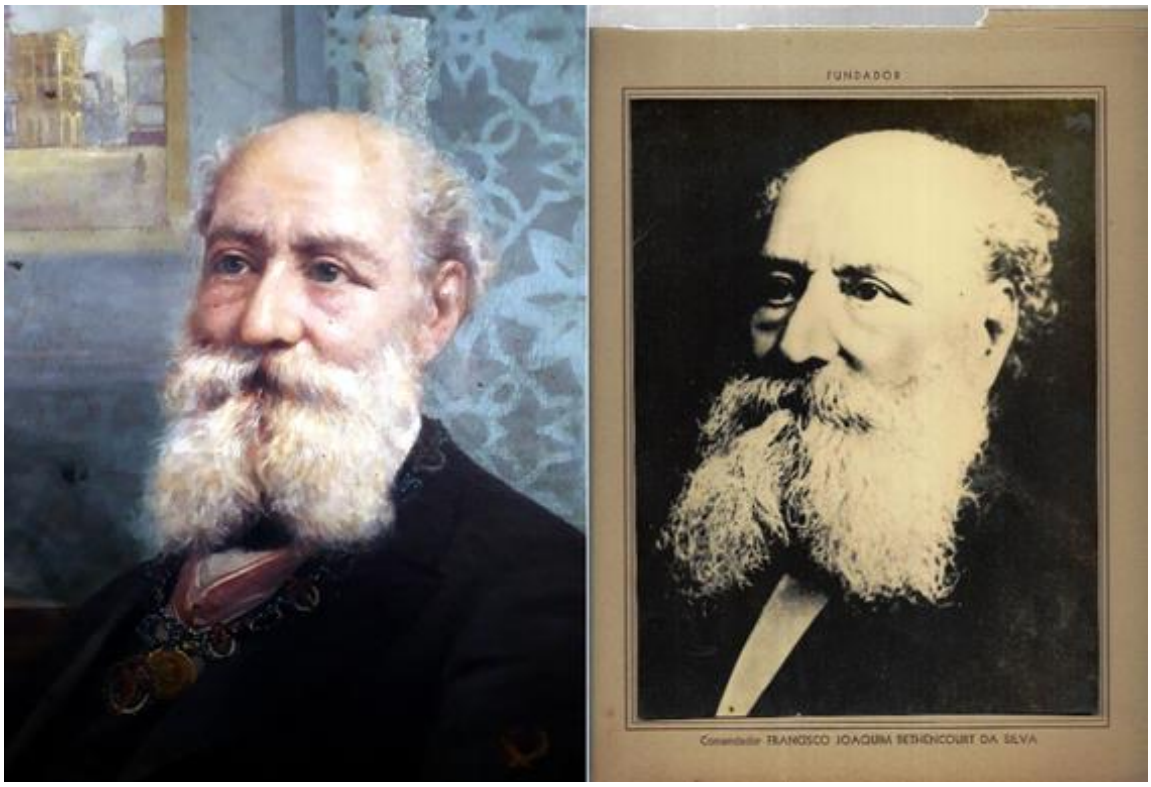


Figura 16 – À esquerda a pintura de Sebastião Fernandes (detalhe); à direita fotografia de Bethencourt da Silva – fotografia leiloada em 26/10/2016 por Thais Queiroz Leiloeira

A semelhança da pintura da cabeça de Bethencourt da Silva (Fig. 16), feita por Sebastião, com a fotografia ao lado, nos sugerem o uso desta ferramenta pelo artista devido à similaridade nos detalhes e o mesmo posicionamento do retratado.

Figura 17 – Detalhe da assinatura e data na pintura de Bethencourt da Silva

Mesmo para olhos desatentos a inscrição do dia 23 de novembro de 1903 no alto à esquerda da pintura já causa questionamentos os quais aumentam quando se percebe que a data de assinatura da pintura corresponde ao mesmo dia. Afinal porque esta data está tão evidenciada? Conhecendo a história do Liceu a resposta é clara e óbvia, trata-se da data de celebração da origem do Liceu, 23 de novembro de 1856. Como nos conta Bielinsky (2003, p. 63), neste dia no salão do antigo Museu Nacional, na atual praça da República, por iniciativa de Bethencourt da Silva foi proposto em assembleia o surgimento do Liceu de Artes e Ofícios. Na ata do evento, todos os 99 presentes assinaram o registro e se tornaram sócios-fundadores da instituição, sendo esse o registro de surgimento do Liceu no Rio de Janeiro.

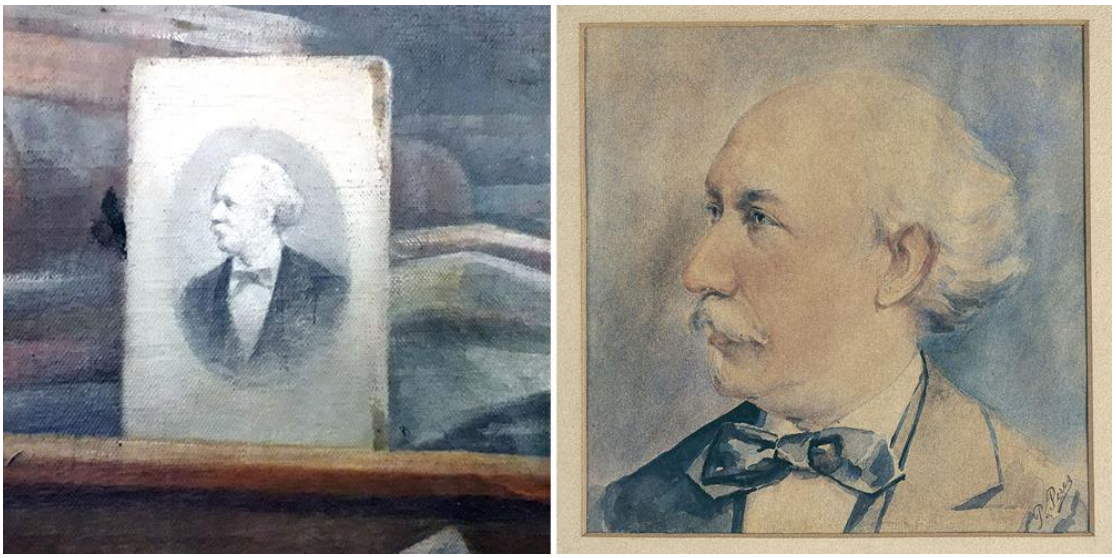


Figura. 18 – À esquerda, Victor Meirelles no *Retrato de Bethencourt da Silva*.
À direita, *retrato de Victor Meirelles* por Pedro Peres, circa 1900, Rio de Janeiro/RJ, Aquarela sobre papel, 16,4 x 16,4 cm. Acervo do Museu Victor Meirelles, Florianópolis, SC

Ambas as representações de Victor Meirelles (Fig. 18) datam do mesmo período. A aquarela de Pedro Peres (1841 – 1923), sem data especificada, estima sua realização no ano de 1900. No ano de 1903 o *Retrato de Bethencourt da Silva* (Fig. 14) revela uma pequena

homenagem de Sebastião ao mestre que havia falecido em 22 de fevereiro daquele mesmo ano. As imagens são muito similares, criando a especulação de qual seria a fonte em comum, talvez uma fotografia que ambos os artistas tivessem acesso.

Os motivos que levaram Sebastião a unir seus dois grandes mestres de fato é sua proximidade de longa data. Bielinsky (2009) conta que quando Bethencourt assumiu a direção do Liceu em fevereiro de 1869, Victor Meirelles assumiu como 1º vice-diretor, cargo que ocupou por 11 anos e como professor de 1867 até o ano de seu falecimento, 1903.

Figura 19 – A escrivaninha pintada no *Retrato de Bethencourt da Silva*. À direita a escrivaninha tal como se encontra no Liceu de Artes e Ofícios do RJ

O belo móvel retratado foi projetado por Bethencourt da Silva (Fig. 19) e conta com um dispositivo curioso: um sistema de engrenagens que com apenas alguns movimentos e sem esforço algum faz surgir do tampão da escrivaninha uma máquina de escrever. Não sabemos se há outros móveis como este em algum lugar, mas por ter sido usado no cenário onde Bethencourt foi homenageado nos faz pensar sobre sua proximidade com o retratado, uma vez que na pintura cada elemento em cena parece ter uma identificação muito forte com o personagem. Essa escrivaninha é mais um elemento que nos apresenta a genialidade e versatilidade do retratado que se recosta entre suas plantas arquitetônicas e livros.

Claramente notamos que a disposição do móvel e do retratado não estão postos de forma funcional, o que revela mais uma vez a distorção da realidade a fim de adaptá-la ao espaço pictórico e ao esquema compositivo. Isso é dito pelo fato da escrivaninha e de Bethencourt

disporem-se diagonalmente, não estando em paralelo ou perpendicularmente à parede aos fundos da composição, como se apresentam normalmente os móveis em um ambiente qualquer. Da mesma forma o tapete não segue o posicionamento coerente com o móvel, pois estabelece um ângulo reto em acordo com a arquitetura, mas não com a escrivaninha.

A posição das pernas de Bethencourt (Fig. 14) insinua o repouso que precede uma ação a qualquer momento. O mesmo posicionamento presente na pintura de Debret, Sagração de Dom Pedro I de 1828 (Fig. 20), pintura que Sebastião deve ter olhado inúmeras vezes. Tanto o monarca quanto Bethencourt parecem em estado de repouso, mas também de prontidão, prestes a agir. Talvez Sebastião quisera traduzir a estabilidade e inquietude tal como o fez o mestre de seus mestres.

Figura 20 – Bethencourt sentado (detalhe) / D. Pedro I (detalhe). DEBRET, J. B. *Estudo para Sagração de D. Pedro I*. Circa 1828. Óleo s/ tela. 43 x 63 cm. MNBA/RJ – Fotografia: Marco Baptista

Figura 21 – À esquerda, projeto arquitetônico do novo prédio do Liceu. À direita, a planta baixa nas mãos de seu criador (detalhes do retrato de Bethencourt da Silva)

Figura 22. Prédio do Liceu projetado por Bethencourt da Silva. Fonte: diariodorio.com

Segundo Bielinsky (2009), o novo prédio projetado por Bethencourt da Silva (Fig. 21 e 22) começou a ser construído em 1910 e concluído em 1926. O belo e imponente prédio localizava-se no centro da cidade do Rio de Janeiro. No andar térreo funcionavam algumas empresas que do aluguel arrecadado o Liceu mantinha seus cursos de forma gratuita para a população carioca. Uma destas empresas a alugar as acomodações do Liceu foi o Jornal O Globo (Fig. 23). O prédio estava situado entre o atual Largo da Carioca, Avenida Almirante Barroso, Avenida Rio Branco e Rua Bethencourt da Silva (saída do Metrô da Carioca). O prédio se manteve até 1940, quando a propriedade passou para as mãos da prefeitura e posteriormente para a Caixa Econômica Federal, onde permanece até hoje.

Figura 23 – Prédio do Liceu, local da primeira sede do jornal O Globo.
Fonte: http://memoria.oglobo.globo.com. Acesso em 10 mar. 2020

Após identificarmos os elementos constitutivos da pintura, convido a olhar mais calmamente para sua composição formal, pois como já dito anteriormente, é fruto de grande habilidade técnica e conhecimento.

Na imagem mais acima da figura 24, temos sobre o *Retrato de Bethencourt*, o esquema de marcações das linhas estruturais da pintura. Em vermelho, seguindo o padrão estabelecido neste texto, estão marcadas as linhas visivelmente delineadas pelo artista. Sebastião parece definir novas fronteiras, as quais estão bem marcadas por duas linhas retas em vertical que descem do lado direito e se unem a borda do tapete. Abaixo, o contorno do tapete que liga a linha vertical a horizontal estabelece a base da composição. As bordas criadas na parte inferior e a direita reorganizam a composição em um espaço inferior as dimensões da tela, e por algum motivo escolhido ou aceito pelo pintor, eleva toda a composição para o alto e a esquerda. Ainda em vermelho as demais linhas seguem a estabilidade das verticais e horizontais. Se prolongarmos as linhas inclinadas do móvel encontraremos o ponto de fuga fora da composição e a linha do horizonte muito próxima ao centro da pintura.

A figura de Bethencourt se constrói dentro de um triângulo instável como podemos visualizar pela marcação em preto que se contrapondo à estabilidade da arquitetura e do quadro retangular na parede ao fundo. Os papéis que estão sobre o móvel também concordam com a instabilidade do retratado agregando aos objetos a percepção de humanidade, em que se nota o manuseio constante dos elementos.

Figura 24 – Linhas estruturais e proporção áurea no retrato de Bethencourt

Continuando nossa análise visual através da figura 24, normalmente tende-se a começar a leitura visual pela parte superior à esquerda e nesse quadrante Sebastião dispôs elementos para prender o olhar e conduzi-lo até o projeto do Liceu emoldurado na parede. Começamos

nossa leitura pela inscrição data como em uma folha de calendário, o elemento em si é atraente ao olhar e como já visto quando anteriormente em nossa análise desfragmentada do quadro, esta mesma data também presente na assinatura refere-se ao dia atribuído à fundação do Liceu. Muito próximo se encontra um pequeno busto e o retrato de Victor Meirelles, aguçando a curiosidade e interesse pelo retrato. Um caminho parece se construir não somente pelo que os objetos representam ou retratam, mas também pela semelhança cromática que os une através da luminosidade dos brancos. O projeto que Bethencourt segura não se encontra estendido, mas constrói uma curva que redireciona o olhar apontando para o pequeno livro na mão esquerda do retratado. O caminho curvo e continuo se desenvolve sem obstáculos pelo braço do personagem até repousar no sereno e pensativo rosto do ancião. Ali paramos para contemplar a fisionomia e os complexos fios de barba e cabelo construídos com maior plasticidade que os demais elementos presentes na pintura. A cabeça de Bethencourt é o elemento principal e devido a isso apresenta maior rigor, porém há um próximo e último estágio neste caminho traçado pela pintura. O velho arquiteto não parece estar em comunicação com os observadores, mas parece distante em seus pensamentos com olhar voltado para seu lado direito, como que imaginando as futuras instalações do Liceu. O olhar voltado para o lado também incita olhar na mesma direção para então repousarmos no grande quadro ao fundo onde está o projeto arquitetônico daquela que viria a ser a nova sede do Liceu.

A delimitação da composição que Sebastião impõe a pintura segue uma proporção, denominada áurea, que estabelece conexão entre o menor elemento e o todo. A direita tem-se a sequência de retângulos áureos formando o espiral de Fibonacci. Estes retângulos do esquema correspondem aos dispostos sobre a pintura, porém sob outra organização onde a escala e as dimensões são as mesmas.

O fato curioso desta pintura é seu aparente planejamento compositivo. Sebastião pode ter composto esta pintura sem ter feito tais esquemas rigorosos, mas a facilidade com que a obra se encaixa dentro da proporção nos leva a crer em uma composição muito bem estudada.

A proporção do menor item, o retrato de Victor Meirelles, está em escala proporcional, dentro da proporção áurea, ao busto sobre a escrivaninha e este a cabeça de Bethencourt. Seguindo a mesma progressão chegaremos ao projeto do Liceu pendurado ao fundo. Na mesma ordem encontraremos divisão da parte de baixo com a parte de cima da tela. As linhas verdes marcam as linhas áureas da composição e nos locais onde as verticais e horizontais se tocam, temos os pontos áureos em vermelho que tocam as mãos do habilidoso arquiteto enquanto segura a planta baixa do novo Liceu e um pequeno livro de notas.

O objetivo de destacar a pintura serve para confirmar as questões técnicas, a aplicação de ensinamentos da AIBA e ENBA. Relembrando a descrição de Bauldelaire sobre um bom retrato, vemos que nesta obra o artista destacou que nada é indiferente. Vemos o gesto, a expressão, a indumentária, o próprio cenário, tudo deve contribuir para representar um caráter.

Figura 25 – FERNANDES, Sebastião Vieira. *Flores de Papel*. s/d. Óleo sobre tela. Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro. Fotografia: Marco Baptista

"Sra. Rúbio confeccionando flores artificiais" é o nome atribuído por Boiteux a essa pintura (Fig. 25) em seu pequeno livro, *Santa Catarina nas Belas Artes* (1944), enquanto no Liceu, onde se encontra a pintura, o nome registrado é *Flores de Papel*. Embora esta pintura

seja identificada como retrato, sua classificação margeia outros gêneros como natureza morta e mais propriamente uma pintura de gênero, sendo estes dois gêneros pictóricos pouco conhecidos na produção do artista. É notório que esta pintura remete a uma cena da vida cotidiana onde a personagem desempenha ações ligadas à sua atuação profissional, e assim indo muito além da representação pousada, o que segundo as definições proferidas por Motta (1979, p. 131 e 132) nos leva muito próximo a defini-la como uma pintura de gênero.

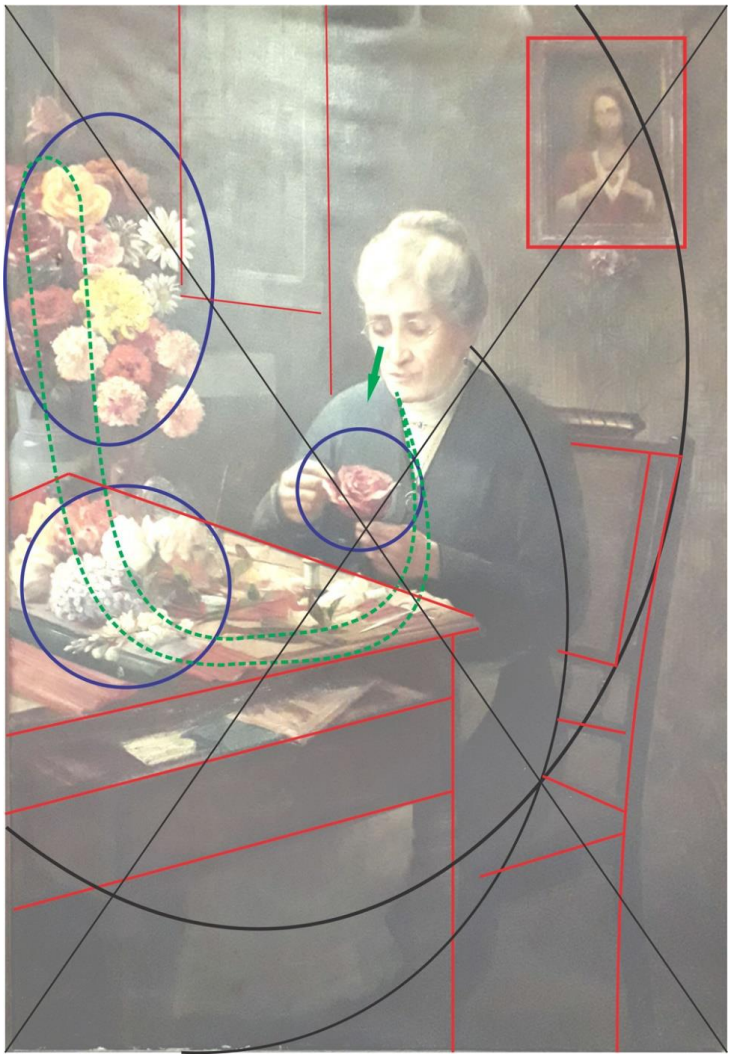


Figura 26 – Esquema estrutural de *Flores de Papel*

A senhora retratada (Fig. 25) trata-se da esposa de Sebastião tecendo suas flores artificiais. Sobre esta senhora, Boiteux (1944, p. 33) relata que Sebastião lhe ensinou o ofício pictórico, tornando-a "perita em pintura de paisagens e de flores sobre almofadas, sobre seda, sendo que no fabrico de flores artificiais era perfeita. Contribuiu ela com a venda para mais alegrar o seu lar". É uma mulher já mais velha. Entregue em atitude concentrada à confecção de flores de papel, ofício singelo, que sabemos, pela letra de Argeu, que ela dominava. Um

retrato terno. Podemos sentir a atmosfera silenciosa da casa. A brisa que movimenta uma cortina muito, muito fina. Cria a imagem de um lar ordenado, silencioso, de trabalho e de valores cristãos. As pinceladas de Sebastião não nos permitem diferenciar as flores de papel daquelas naturais.

Assim como em outras pinturas já vistas, também nesta (Fig. 26), vemos a presença das diagonais e verticais tecendo uma composição não totalmente estática, nem totalmente dinâmica. O grande arranjo de flores sobre a mesa é claramente um dos elementos de maior destaque na composição, seja por sua luminosidade, seja pelos contrastes cromáticos. Próximo ao buquê de flores, sobre a mesa encontramos mais flores ainda a serem montadas e assim o artista nos leva para a rosa nas mãos e seguimos para o rosto da retratada. O olhar dela nos devolve para a rosa em suas mãos, sendo este o elemento para onde convergem a maior parte dos caminhos visuais. A rosa que ela manipula com as mãos é o elemento central da composição pois está posicionado muito pouco acima do centro geométrico da tela. Este elemento tal como está disposto mais uma vez salienta a estabilidade e tranquilidade da composição, evocando assim coerentemente um momento de grande concentração e criação da retratada. A luz, que parece vir de uma janela, ilumina o rosto da senhora, as flores e a mesa, tornando estes os elementos mais destacados. O restante dos elementos cria um fundo esmaecido a fim de ancorar e valorizar os elementos principais da composição. A exceção é o pequeno quadro de Cristo logo atrás da retratada que por seu tratamento um pouco mais detalhado e colorido, equilibra as forças, pois devolve um pouco de peso visual para o lado direito da tela.

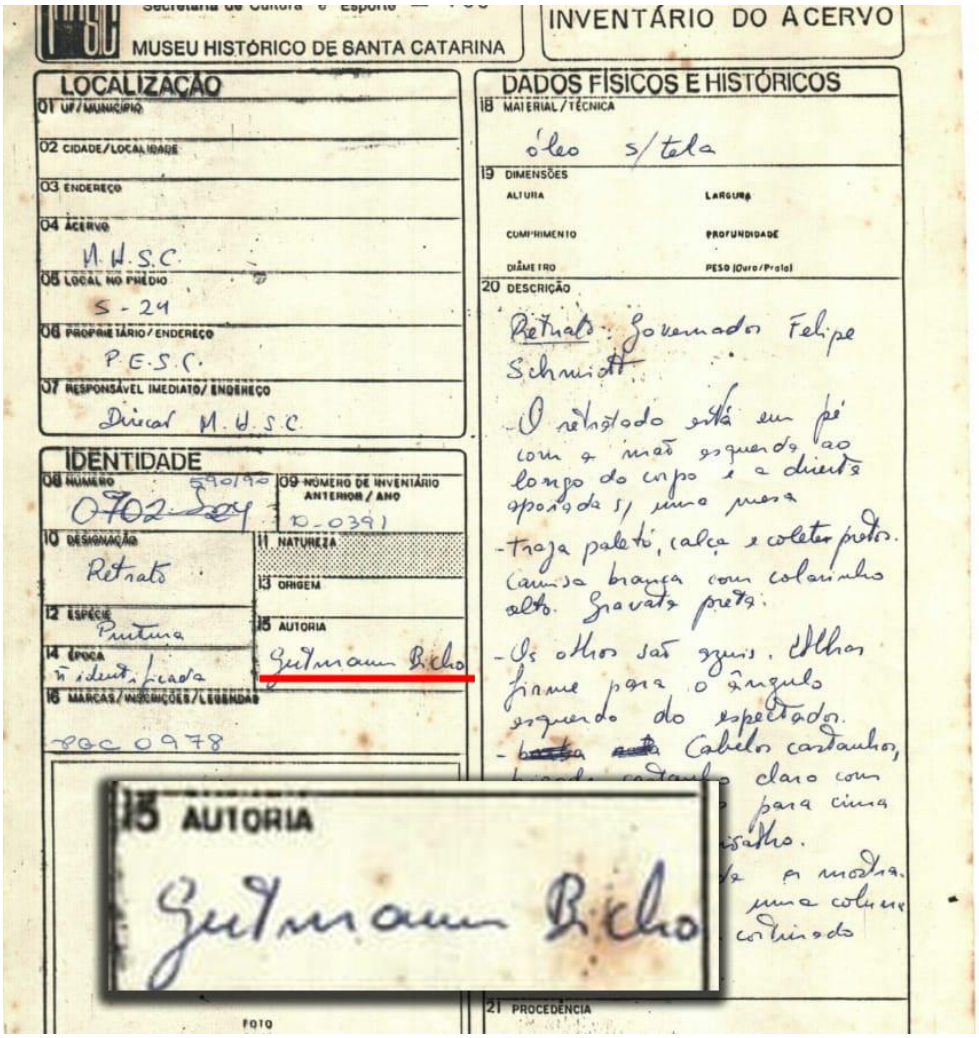
Figura 27 – Detalhes de *Flores de Papel*

Figura 28 – FERNANDES, Sebastião Vieira. *Retrato de Felipe Schmidt.* s/d. Óleo S/ tela. 91 x 114 cm. Sebastião Vieira Fernandes. MHSC – Reprodução oficial do MHSC

Antes de comentarmos sobre a composição desta pintura (Fig. 28), é importante identificarmos o ilustre personagem retratado. Felipe Schmidt (Lages SC, 1859 – Rio de Janeiro, 1930), teve início na carreira militar, chegando ao posto de General em 1918. Posteriormente ingressando na vida pública participou da primeira constituinte nacional do regime republicano, representando Santa Catarina em 1890. Foi governador de Santa Catarina,

de 1898 a 1902 e de 1914 a 1918. Também foi eleito Senador do estado com mandato de 1909 a 1911[12].

O *Retrato de Felipe Schmidt* (Fig. 28) não possui qualquer registro de assinatura do artista, porém a autoria de Sebastião é confirmada por Boiteux (1944), Quirino Campofiorito em coluna escrita para O Jornal[13], entre outros a relatar sobre a obra e sua localização no MHSC. Contudo, por algum erro de catalogação, nos registros desta pintura no acervo do museu consta a autoria de Guttmann Bicho, como vemos no documento abaixo.


MUSEU HISTÓRICO DE SANTA CATARINA

INVENTÁRIO DO ACERVO

LOCALIZAÇÃO

01 UF/MUNICÍPIO

02 CIDADE/LOCALIDADE

03 ENDEREÇO

04 ACERVO
M.H.S.C.

05 LOCAL NO PRÉDIO
S - 24

06 PROPRIETÁRIO/ENDEREÇO
P.E.S.C.

07 RESPONSÁVEL IMEDIATO/ENDEREÇO
Diretor M.H.S.C.

IDENTIDADE

08 NÚMERO
0702

09 NÚMERO DE INVENTÁRIO ANTERIOR/ANO
10-0391

10 DESIGNAÇÃO
Retrato

11 NATUREZA

12 ESPÉCIE
Pintura

13 ORIGEM

14 ÉPOCA
Não identificada

15 AUTORIA
Guttmann Bicho

16 MARCAS/INSCRIÇÕES/LEGENDAS
POC 0978

DADOS FÍSICOS E HISTÓRICOS

18 MATERIAL/TÉCNICA
óleo s/tela

19 DIMENSÕES
ALTURA
LARGURA
COMPRIMENTO
PROFUNDIDADE
DIÂMETRO
PESO (Ouro/Prata)

20 DESCRIÇÃO
Retrato: Governador Felipe Schmidt
- O retratado está em pé com a mão esquerda ao longo do corpo e a direita apoiada s/ uma mesa
- Traja paletó, calça e colete pretos. Camisa branca com colarinho alto. Gravata preta.
- Os olhos são azuis. Olhos firme para o ângulo esquerdo do espectador.
- Cabelos castanhos, claro com para cima
... a moda. uma coluna cortinado

15 AUTORIA
Guttmann Bicho

21 PROCEDÊNCIA

FOTO

Figura 29 – Inventário da pintura *Retrato de Felipe Schmidt* onde consta o nome de Guttmann Bicho como autor da obra.

Nesta pintura novamente identificamos algumas características a se repetirem na obra de Sebastião quanto a seu aparente processo de pintura. O modelado da figura se dá tanto pela

[12] Site da Secretaria Executiva da Casa Militar – SC: < http://www.scm.sc.gov.br/scm/cool_timeline/felipe-schmidt-1914-1918/ > Acesso em 18 mar. 2020.

[13] O Jornal, 23 de jan. de 1966. Rio de Janeiro. Coluna Artes Plásticas – Quirino Campofiorito. Arquivo da Biblioteca do Museu Nacional de Belas Artes.

transparência em pinceladas diluídas e áreas específicas de maior densidade pictórica. As roupas e o fundo da figura não dispõem de grande profundidade no modelado, o terno pintado de forma regular em uma fina camada pictórica com pequenas zonas de sombras contrasta com o modelado do rosto e das mãos do retratado. Nesta pintura é possível considerar outro meio de ordenar a leitura visual, que não somente por linhas e formas direcionais como aquelas vistas nas composições anteriores, embora possamos ver linhas do casaco construindo o direcionamento ao rosto do retratado. É natural que nos detenhamos mais atentamente nas áreas de maior detalhamento e contraste, neste caso, o rosto, o elemento principal de um retrato, sendo assim, o observador não é deslocado para áreas de menor importância na pintura. A ausência de detalhamento no corpo do retratado também não denota que esta área é desnecessária, apenas não deve rivalizar com o elemento principal da pintura. Na representação da figura do Governador Felipe Schmidt (Fig. 28) sua postura também é algo a transmitir estabilidade e força, portanto agrega à composição. Notamos esse tratamento usado na pintura de retratos por séculos. Alguns dos exemplos mais fáceis a citar são os retratos de Rembrandt, em que dando maior ênfase ao modelado do rosto e simplificando os demais elementos criava áreas de interesse na composição. Novamente o tratamento nas áreas de luz é mais detalhado e com maior carga pictórica, enquanto as sombras são simplificadas e diluídas.

Figura 30 – FERNANDES, Sebastião Vieira. *Retrato do Dr. Manuel Campos Salles*. s/d. Óleo sobre tela. Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro. Fotografia: Marco Baptista

Campos Salles (Campinas SP, 1841 – Santos SP, 1913) (Fig. 30) foi advogado e político. Foi o quarto presidente da república de 1898 a 1902.[14]

[14] < http://www.biblioteca.presidencia.gov.br/presidencia/ex-presidentes/campos-salles/nome-do-presidente > Acesso em 10 mar. 2020

Figura 31 – Fotografia de Campos Salles – Imagem oficial da galeria dos presidentes[15]

Há de se convir que há grande semelhança entre a fotografia oficial (Fig. 31) do retratado e a pintura (Fig. 30), tanta que é possível que essa fotografia tenha sido o modelo da pintura de Sebastião. Assim como o *Retrato de Felipe Schmidt* (Fig. 28) a ênfase do quadro está na definição do rosto. O cenário a volta e a execução do corpo parecem fruto da criação livre almejando construir um momento ideal dentro de um cenário construído com intuito de mostrar valores além da captura fotográfica. O fundo branco destaca o rosto de Campos Salles enquanto um tecido esverdeado dá a movimentação ao fundo, criando uma dinâmica sinuosa. Os livros, pintados sem grandes contrastes, de forma desorganizada sobre a mesa remetem a um

[15] Imagem oficial da galeria dos presidentes:< https://www.gov.br/planalto/pt-br/conheca-a-presidencia/acervo/galeria-de-presidentes/manoel-ferraz-de-campos-salles/view > Acesso em 10 mar. 2020.

intelectual em constante estudo. O paletó negro profundo forma uma grande massa densa e estável, contribuindo para enaltecer a força e estabilidade do retratado.

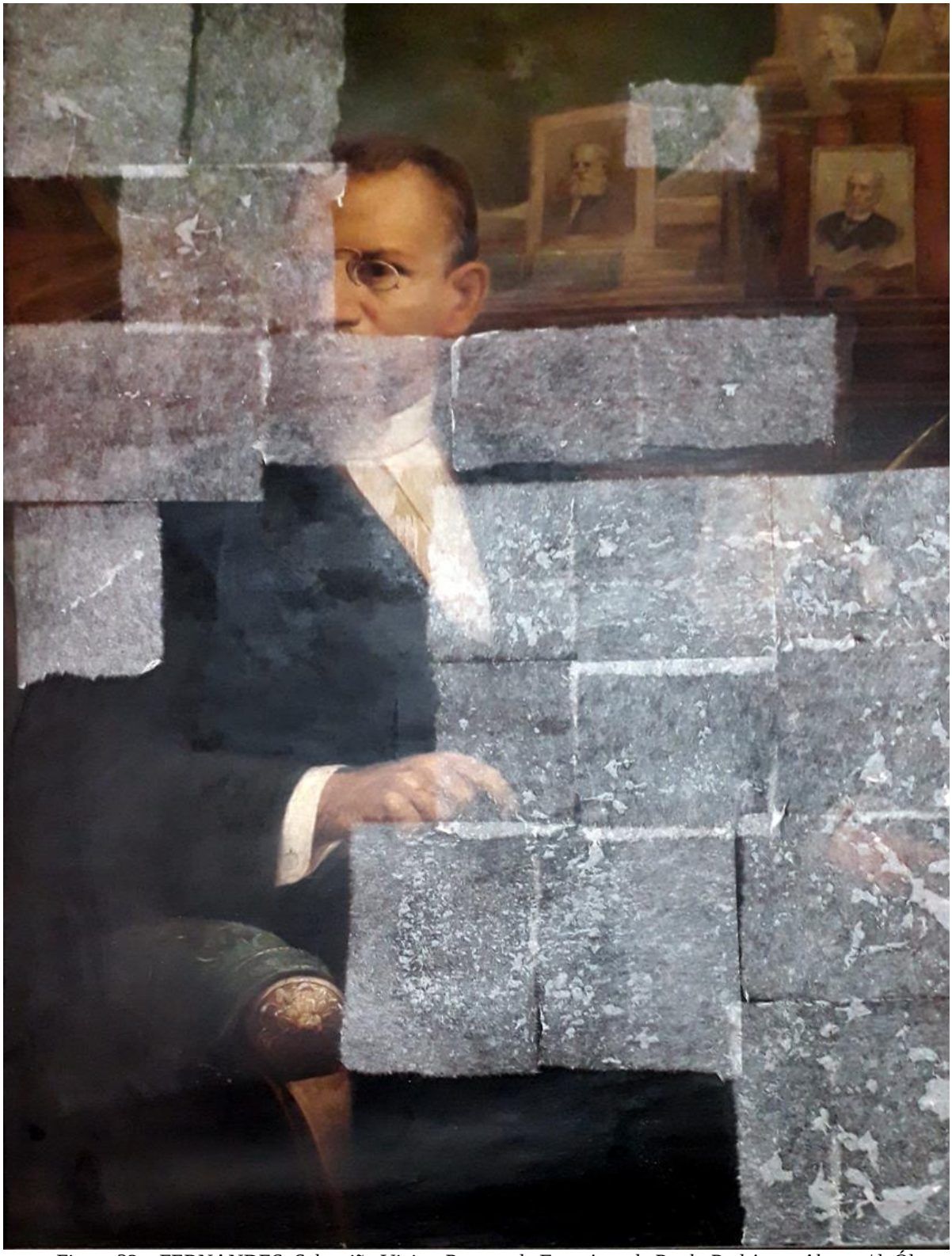


Figura 32 – FERNANDES, Sebastião Vieira. *Retrato de Francisco de Paula Rodrigues Alves.* s/d. Óleo sobre tela. Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro. Fotografia: Marco Baptista

Francisco de Paula Rodrigues Alves (Guaratinguetá SP, 1848 – Rio de Janeiro, 1919) (Fig. 32) foi deputado da província de São Paulo e posteriormente presidente da província, de 1887 a 1888. Foi conselheiro do Império em 1888. Deputado geral em 1888 a 1889. Em 1890 a 1891 foi deputado da Assembleia Nacional Constituinte. Foi ministro da fazendo nos governos de Floriano Peixoto e Prudente de Moraes. Foi eleito senador e presidente de São Paulo.

Assumiu a presidência da república de 1902 a 1906. Foi novamente eleito em 1918, porém não tomou posse de seu segundo mandato por motivos de saúde, falecendo em janeiro de 1919.[16]

Neste retrato (Fig. 32), novamente encontramos a presença de elementos dispostos na composição a fim de traduzir a personalidade do retratado. São livros e pequenos retratos que estabelecem relação com o personagem. A dinâmica da composição parece se dar através de uma diagonal da parte superior direita seguindo para a inferior esquerda, sendo reforçada pelo olhar de Rodrigues Alves.

[16] < http://www.biblioteca.presidencia.gov.br/presidencia/ex-presidentes/rodrigues-alves/biografia > Acesso em 18 abr. 2020.

Figura 33 – FERNANDES, Sebastião Vieira. *Retrato de Lauro Muller*. s/d. Óleo sobre tela. Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro. Fotografia: Marco Baptista

Lauro Severiano Müller (Itajaí, SC, 1863 – Rio de Janeiro, 1926) (Fig. 33) foi engenheiro e diplomata. Participou do movimento militar que culminou na proclamação da república em 1889. Em 1890 foi eleito deputado federal constituinte. Por quatro vezes governou o estado de Santa Catarina, sendo o primeiro do governador do período republicano, assumindo

o cargo ainda em 1889. Em 1902 a 1906 cumpre seu último mandato como governador do estado. Foi Ministro das Relações Exteriores de 1912 a 1917[17].

Argeu (GUIMARÃES, 1977, p. 175), comentando brevemente sobre este retrato (Fig. 33), escreveu: "Lauro Müller, que fixa o olhar perspicaz e malicioso do modelo". De fato, o olhar de Lauro Müller se diferencia dos demais até aqui mostrados, por fitar o observador diretamente.

Figura 34 – Fotografia oficial de Lauro Müller como Ministro das Relações Exteriores entre 1912 – 1917[18]

Vemos novamente uma fotografia muito próxima à pintura de Sebastião. O mesmo olhar compenetrado e profundo da fotografia (Fig. 34) foi reproduzido pelo pincel do artista (Fig. 33). Todavia, observamos que na pintura Sebastião deu ainda mais profundidade ao olhar do político. Ele está mais sério e mais tenso na pintura que na fotografia. À imagem, novamente Sebastião acrescenta elementos que denotam o retratado ser um adepto dos estudos. Os livros em grande quantidade espalhados ao fundo sobre uma mesa, traçam uma linha que divide a

[17] < https://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/AEraVargas1/biografias/lauro_muller > Acesso em 10 jan. 2020
[18] Fotografia disponível no site da Biblioteca Nacional Digital: < http://acervo.bndigital.bn.br/sophia/index.asp?codigo_sophia=9264 > Acesso em 10 jan. 2020

pintura ao meio. Embora a luz ilumine o lado esquerdo do retratado, é no fundo a sua esquerda que a iluminação é mais intensa. Uma dinâmica simples, mas muito eficiente aplicada nessa pintura se dá pela luz do rosto, seguindo pela lapela do casaco até a mão também destacada do fundo. O gesto da mão aponta para o fundo também iluminado que devolve o olhar ao rosto do retratado, criando um eleito *looping* na pintura.

Figura 35 – FERNANDES, Sebastião Vieira. *Retrato de Gen. Inocêncio Serzedelo Correa.* s/d. Óleo sobre tela. Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro. Fotografia: Marco Baptista

Inocêncio Serzedelo Correa (Belém PA, 1853 – Rio de Janeiro, 1932) (Fig. 35) estudou na Escola Militar do Rio de Janeiro, onde se ornou catedrático de biologia. Sua atuação como professor renderam elogios por escrito do próprio Imperador. Atuou como Ministro das Relações Exteriores, do Interior da Justiça e Agricultura com pouco tempo em cada ministério. Foi deputado do Pará e do Mato Grosso e prefeito do Distrito Federal no governo de Nilo Peçanha (1867 – 1924).[19]

[19] < https://ihgb.org.br/perfil/userprofile/ISCorrea.html > Acesso em 10 fev. 2020.

Figura 36 – FERNANDES, Sebastião Vieira. *Retrato Cardial D. Sebastião Leme.* 1934. Óleo sobre tela. Igreja São José, Rio de Janeiro. Fotografia: Marco Baptista

Dom Sebastião Leme da Silveira Cintra (1882 – 1942) (Fig. 36), natural do município paulista de Espírito Santo do Pinhal, tornou-se cardeal em julho de 1930 e, após a morte do cardeal Joaquim Arcoverde, assumiu a Arquidiocese do Rio de Janeiro. A mancha presente em grande parte do rosto do cardeal possivelmente se deve a uma restauração onde o restaurador escolheu por bem não interferir no modelado da figura e por isso preencheu a área afetada com uma cor uniforme, semelhante à tonalidade local. As suaves passagens de tom e o modelado do tecido das vestes do sacerdote são de alta capacidade técnica, criando a ilusão da leveza da seda.

Figura 37 – Fotografia de Dom Sebastião Leme s/d. Fonte: site da Igreja Ortodoxa Hispânica[20]

A composição dessa pintura se ancora nas linhas diagonais que cruzam no centro da tela. A posição da esquerda para a direita do cardeal é contraposta com a grande massa escura

[20] < http://www.igrejaortodoxahispanica.com/Biografias/Sebastiao_Leme_da_Silveira_Cintra.html > Acesso em 05 abr. 2020.

criando uma linha em sentido oposto, da parte superior direita para a inferior esquerda. A massa mais escura na parte superior destaca a cabeça do cardeal, de modo que rivalize e se sobressaia sobre o belo detalhamento das rendas e joias na parte inferior. A disputa entre áreas superiores e inferiores na tela são equilibradas usando o grande peso do contraste na parte superior do cardeal. A grande semelhança entre a pintura (Fig. 36) e a fotografia (Fig. 37), quanto à posição e vestes, também nos fazem crer no uso da fotografia como recurso auxiliar do pintor.

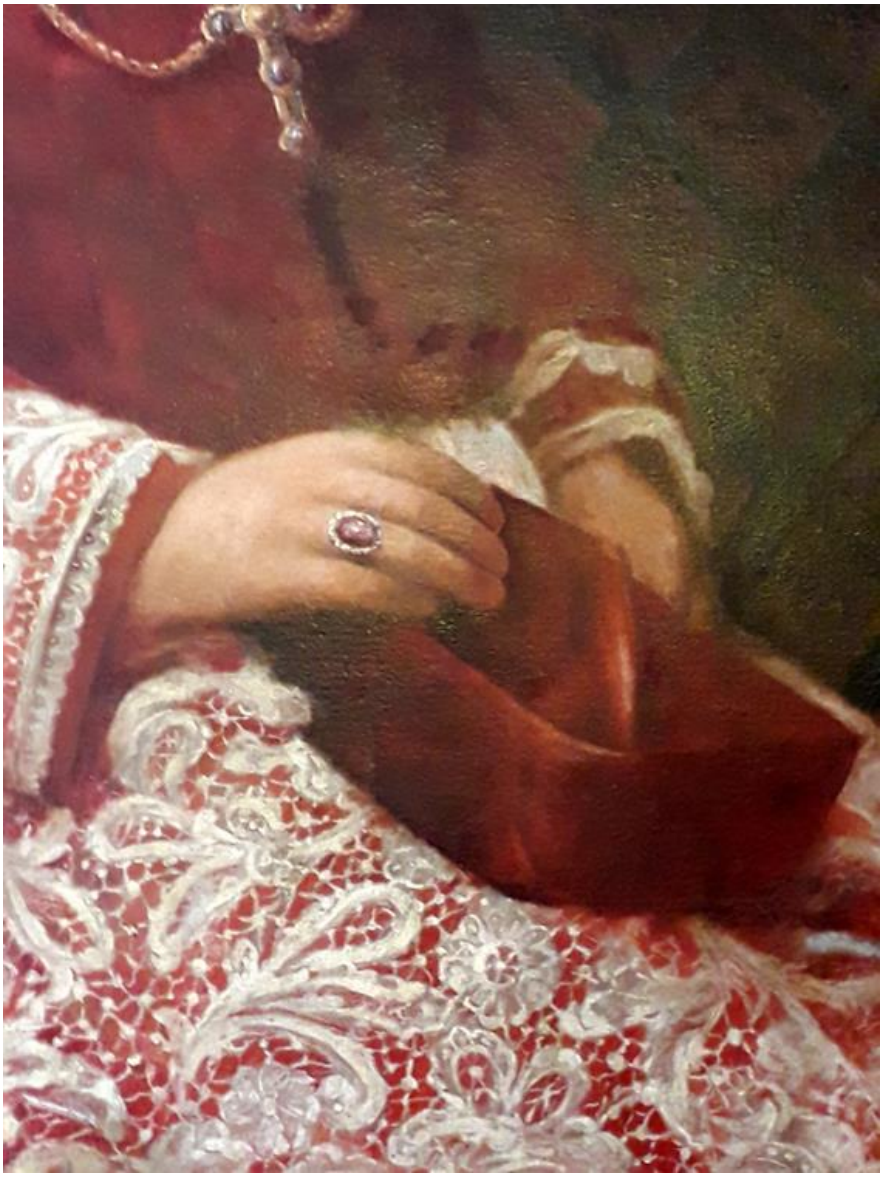


Figura 38 – Detalhe das vestes – *Retrato Cardial D. Sebastião Leme*

O que mais nos chama a atenção é a riqueza de detalhes nos bordados das vestes do padre (Fig. 38), sempre respeitando as dobras do tecido e mantendo brilho e luminosidade intensa através de empastes de branco. Nas áreas de luz há maior pureza de brancos, enquanto nas sombras percebemos misturas a fim de tirar a vibração da cor, notamos esse efeito nos

brancos da mão esquerda do cardeal, onde os brancos são representados à sombra. Também se descarta a simplicidade como o artista constrói os brilhos dos metais e joias, salientando os contrastes com pequenos golpes de luz e sem mesclar as cores.

Figura 39 – FERNANDES, Sebastião Vieira. *Retrato do Conego Benedito Marinho.* 1934. Óleo sobre tela. Igreja São José, Rio de Janeiro. Fotografia: Marco Baptista

As duas últimas pinturas (Fig. 36 e Fig. 39) foram realizadas logo após a aposentadoria de Sebastião como restaurador da Pinacoteca da ENBA. Identificamos aqui um artista produtivo enquanto pôde. Em ambas as imagens Sebastião mostrou talento no modelado de tecidos e rendas. No *Retrato de Benedito Marinho* (Fig. 39), destacamos o efeito conquistado na execução dos tecidos, principalmente nas rendas e o efeito de transparência. As dobraduras e modulações do tecido são quase fotográficas, onde as luzes e meios tons fazem passagem suave, criando volume sem perder a leveza do tecido. Embora haja grande detalhamento na parte inferior da pintura, nosso olhar aceita calmamente essa riqueza de elementos e nuances, como já falamos e podemos ver pelo esquema de tensão visual criado por Fayga Ostrower (Fig. 5). O rosto bem resolvido também atrai o olhar do observador de forma que a composição se mantenha em total harmonia.

Figura 40 – Detalhe das vestes – *Retrato do Cônego Benedito Marinho*

Figura 41 – FERNANDES, Sebastião Vieira. *Retrato de Pinto Bandeira*. 1886. Óleo sobre madeira. 35,2 x 26,3 cm. Acervo do Museu Antonio Parreiras, Niterói, RJ. Imagem disponibilizada pelo MAP.

Antonio Rafael Pinto Bandeira (Niterói RJ, 1863 – Rio de Janeiro, 1896) (Fig. 41), assim como Sebastião, foi pintor e professor. Descendente de escravos, ingressou na AIBA em 1879. Foi contemplado com os prêmios de menção honrosa em modelo vivo, 1883, grande medalha de ouro em pintura histórica, 1884 e Imperatriz do Brasil em 1885. Frequentou a AIBA até 1887 quando se muda para Salvador onde pinta várias paisagens e leciona no Liceu de Artes e ofícios. De volta a Niterói em 1889 tenta criar uma Escola de Belas Artes, mas sem sucesso. Em 1896 aos 33 anos cometeu suicídio ao se lançar de uma balsa na baia de Guanabara. [21]

Tanto no Liceu do Rio de Janeiro, quanto na AIBA, Pinto Bandeira e Sebastião mantiveram grande proximidade, participando das mesmas premiações e honrarias. Argeu Guimarães em coluna para *O Jornal*[22] intitulada *O Pintor***,** nome também atribuído ao retrato de Sebastião feito por Pinto Bandeira (Fig. 2), nos traz a forte ligação entre ambos e a pintura. Para Argeu, o *Retrato de Pinto Bandeira* é um documento que atesta essa amizade desde jovens dando os primeiros passos na AIBA. Pinto Bandeira pintou o jovem Sebastião como em um momento repentino do aprendizado de pintor. Sebastião devolve a gentileza, anos mais tarde, com esse retrato do velho amigo. Este retrato é também dos mais expressivos que Sebastião realizou entre os que conhecemos. Pinto Bandeira e Sebastião Fernandes foram companheiros de ofício que se retrataram reciprocamente e recíprocos também foram seus destinos infelizes.

Conhecendo um pouco da história de Pinto Bandeira, podemos até supor que Sebastião procurou traduzir o caráter melancólico do colega do Liceu e da Academia nessa pintura em seu olhar distante e perdido além do horizonte.

Em coluna do Jornal *Mala da Europa*, Lisboa, de 20 de julho de 1902, transcrita por Boiteux (1944, p. 44) conta que em 11 de outubro de 1899 Sebastião recebeu o diploma e a medalha de professor do Liceu de Arte e Ofícios, bem como a medalha de sócio benemérito da Sociedade Propagadora das Belas Artes pelos serviços prestados e assiduidade no Liceu.

Nas dependências do Liceu encontra-se um retrato (Fig. 42) de Sebastião Fernandes. A reprodução desta pintura aparece nas páginas do livro de Boiteux (1944) apenas com o título: *Autorretrato* e a indicação de sua localização no Liceu. Em nossas pesquisas e contato com a obra e o Liceu, foi nos dito que essa pintura fora realizada por Evêncio Nunes, o que não concorda com Boiteux.

---

[21] < http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa24600/pinto-bandeira > Acesso em 15 fev. 2020 / < http://www.museuafrobrasil.org.br/pesquisa/indice-biografico/lista-de-biografias/biografia/2017/08/10/antonio-rafael-pinto-bandeira. > Acesso em 15 fev. 2020.

[22] GUIMARÃES, Argeu. O Pintor. O Jornal, Rio de Janeiro, 25 de mar. de 1956.

Figura 42 – FERNANDES, Sebastião Vieira. *Autorretrato*. s/d. Óleo s/ tela. Liceu de Artes e ofícios/RJ. Fotografia: Marco Baptista

Nesta imagem notamos que Sebastião está portando uma medalha, infelizmente não é possível ver maiores detalhes, mas tudo indica ser aquela que ele teria recebido por seus préstimos como professor da instituição em 1899.

Figura 43 – FERNANDES, Sebastião Vieira. *Autorretrato*. 1938. Óleo s/ tela. 50 x 62 cm. MNBA. Fotografia: Marco Baptista

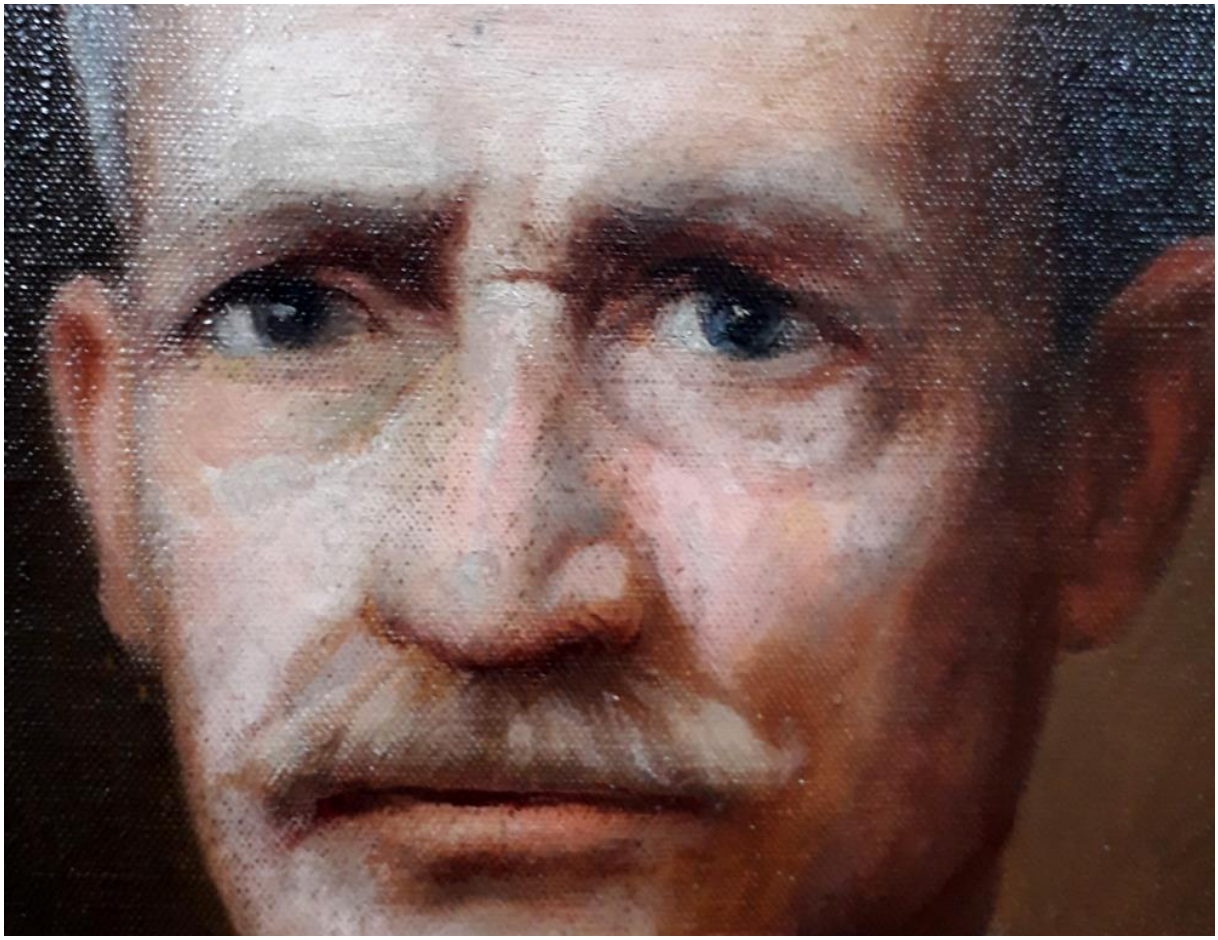


Figura 44 – Detalhe de *Autorretrato* de 1938

Neste detalhe (Fig. 44), podemos ver mais claramente a fina camada que constrói a pintura, tanto que a tinta não chega a vedar grande parte da trama da tela de pintura. Neste, que foi um dos últimos autorretratos do pintor (Fig. 43), notamos sua singular leveza pictórica. Poucas áreas merecem uma camada mais espessa, seguindo sempre o princípio de detalhar as luzes e simplificar as sombras. Vemos neste detalhe a presença dos *frottis*, de forma mais suave que de Ticiano, Rubens ou Rembrandt, mas da mesma forma reforçam a luminosidade em áreas específicas, como na testa e nariz. O modelado das áreas claras contrasta com a simplicidade das sombras, mas não só esse recurso evoca a tridimensionalidade do modelado. Sebastião cria uma ilusão não apenas ótica, mas mecânica da volumetria de seu retrato, pois a pintura se constrói como um baixo relevo, saltando do fundo escuro através de camadas de tinta. Notamos esta estratégia de ação ao compararmos ambas as orelhas do pintor. As duas tem a mesma simplicidade de tratamento, enquanto uma está em área iluminada e outra situa-se nas sombras. Assim como outros grandes pintores que em sua maturidade acabam se desprendendo da definição em prol da liberdade plástica, vemos aqui também um Sebastião sem tanta

preocupação com a passagem entre os meio tons como em outros retratos. Talvez este que pode ter sido o último retrato do artista, seja tão somente o retorno à leveza e liberdade dos primeiros mestres. Este autorretrato de 1938 data de poucos anos antes do falecimento do artista. Revela bem mais do que a fotografia. Ele está elegante e não se fez mais cercado de telas e com os utensílios de pintor, como no retrato da figura 1. O cabelo é grisalho, mas ainda farto. Ainda usa o bigode de 20 anos atrás. Ele nos encara. Uma ruga no alto do nariz torna seu olhar grave. Os lábios cerrados. Tudo é contenção. O olhar transborda, inquire. Sebastião calado. Calou-se até a morte.

1.4.2 A Pintura Histórica

Outro gênero pictórico que merece destaque por seu grau hierárquico dentro da Academia, e também pela dedicação de Sebastião, é o da pintura histórica. A arte brasileira no século XIX só pode ser pensada de forma integrada ao processo de construção de uma identidade nacional (CASTRO, 2005, p. 335-352), o que nos leva a pensar a produção de pintura histórica como um ato político com a finalidade de unir através da narrativa de uma história singular. É nesse contexto que a realização de pinturas históricas teve grandes incentivos do império através da Academia de Belas Artes. Debret, Porto-Alegre e Victor Meirelles foram grandes expoentes da pintura histórica nacional criando, através de grandes obras, recursos visuais importantes para a formação da identidade brasileira.

Este gênero de pintura, tinha o propósito de representar cenas memoráveis do passado, muitas vezes de um passado não tão distante como foram as pinturas referentes à guerra do Paraguai. Na Europa, as pinturas históricas tiveram grande aceitação desde o século XVII, mas a partir da metade do século XIX começa a entrar em declínio. Enquanto havia queda desse gênero na Europa no Brasil se desenvolvem as maiores obras de pintura histórica do século. Vindo por intermédio da Missão artística francesa, de 1816, o nobre gênero ganhou grande notoriedade a partir de 1855 sob influência direta de Manuel de Araújo Porto-Alegre, então diretor da AIBA (VIERTEL, 2019, p. 103).

Lembramos que enquanto os fatos aconteciam, as pessoas ainda não tinham a compreensão de sua importância para a história. Pinturas de fatos importantes como a Guerra do Paraguai, devido à proximidade do fato ocorrido, não eram objeto de estudo e pesquisa de historiadores do século XIX, mesmo assim, podemos perceber o interesse em deixar para as futuras gerações o registro do fato e de seus heróis.

Essas pinturas deveriam evidenciar conhecimento técnico, pois assim seriam reconhecidas nacional e internacionalmente, mostrando o Brasil como uma nação civilizada e moderna. A projeção internacional através da pintura histórica se dava nas Exposições Universais, que passaram a ocorrer a partir de 1851, sendo a primeira em Londres (VIERTEL, 2019, p. 104). O Brasil era um dos grandes patrocinadores das exposições Universais, e nelas, as pinturas históricas que eram apresentadas ao mundo com o papel fundamental de perpetuar a história oficial dos grandes feitos dos heróis da nação. Além das exposições Universais serem um meio de mostrar às demais nações o grau de civilização e modernização do estado brasileiro, servia também para apresentar o Imperador como um defensor das ciências e das artes (VIERTEL, 2019, p. 106).

Sebastião Fernandes, por ter sido aluno de Meirelles era herdeiro também dos conhecimentos de seus mestres antecessores, como Debret e Porto-Alegre, os quais não eram apenas pintores, mas eruditos conhecedores e pesquisadores da história nacional. Porto-Alegre, um dos primeiros membros do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB), buscou contar a história colonial de seu país sob influência de seu mestre estrangeiro, Debret (PORTO-ALEGRE, 1841, p. 549). Este, por sua vez realizou um dos mais valiosos relatos e retratos do Brasil oitocentista em *Viagem Pitoresca ao Brasil*. Meirelles, da mesma forma era um apaixonado tanto por seu tempo quanto pelo passado, nos legando pinturas históricas célebres. Grandes mestres, registraram à posteridade, a identidade nacional. Enquanto o IHGB dominava a escrita do passado, estes pintores e outros professores e alunos da AIBA determinavam seu registro por meio das pinturas (CASTRO, 2006, p. 180).

Na formação da AIBA, com a herança da antiguidade, Debret estabeleceu na Academia uma hierarquia entre os gêneros pictóricos, sendo a mais prestigiada, a pintura histórica, ou de história, profana, religiosa ou alegórica, seguido por pintura de gênero, retratos, paisagens e naturezas mortas. A prioridade se dava àquela que exigia do artista maior capacidade "criativa" ou "imaginativa", consequentemente mais talento que a "mera cópia do real" (BANDEIRA, 2008, p. 46). O real e o ideal se opõem e se somam nas imagens e textos, não para contar como foi, mas a versão ideal da história que serviria de pilar a sustentar a identidade nacional nascente.

Pereira (2016, p. 62) relata que o objetivo grande da AIBA era a produção principalmente de pinturas e esculturas de temática histórica, além de retratos. Essa função justificou os investimentos e Prêmios de viagem, e as encomendas oficiais de grandes pinturas históricas seguindo um projeto idealizado pelo Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. Na

pintura histórica há diferenças entre aquela de Debret e a de seus sucessores, como Victor Meirelles e Pedro Américo. Debret atuava mais como pintor da corte, retratando o rei, documentos e acontecimentos da família real, enquanto as obras de Pedro Américo e Victor Meirelles cumpriam o propósito do IGHB, celebrando fatos específicos da história nacional.

Como filho de uma tradição e herdeiro de seus ensinos, Sebastião manteve grande apreço ao valorizado gênero de pintura histórica. Ainda muito jovem, antes de pertencer oficialmente a AIBA, mas já tendo como mestre seu conterrâneo Victor Meirelles, aos 15 anos, iniciou uma sucessiva trajetória de prêmios e medalhas com a Menção Honrosa em pintura histórica no ano de 1881[23]. Além deste, outros prêmios vieram, mas sob o mesmo gênero foram-lhe conferidos nos anos de 1882 – Medalha de prata em pintura histórica[24], 1883 – Pequena medalha de ouro em Pintura Histórica[25] e em 1885 – Medalha de ouro em pintura histórica na Exposição Geral das Belas Artes[26]. Posteriormente, Sebastião homenageia com seu pincel três grandes pinturas históricas de seus antigos mestres, sendo elas: *a Cópia da Batalha do Avaí* de Pedro Américo (Fig. 48) e as cópias da *Primeira Missa* (Fig. 46) e da *Batalha dos Guararapes*, de Victor Meirelles (Fig. 50).

Em se tratando das cópias, já mencionamos sua importância dentro do aprendizado nas academias. Pereira (2016, p. 213) acrescenta que aos alunos da Escola de Belas Artes de Paris era recomendado que fossem ao Louvre fazer copias dos grandes mestres. Em escolas como a AIBA, essa prática se resolvia com as cópias de gravuras e daquelas cópias realizadas por pensionistas na Europa. A prática de cópia era fundamental para a formação do aluno, pois nelas estudavam as soluções adotadas quanto a composição, colorido, claro-escuro e outros fatores plásticos.

A Primeira Missa do Brasil

A Primeira Missa do Brasil (Fig. 45) de Victor Meirelles (1832 – 1903) traduz para a linguagem visual o fragmento da narrativa de Pero Vaz de Caminha (1450 – 1500) ao rei de Portugal D. Manoel. Segue um trecho da carta de Caminha:

> Ao domingo de Pascoela pela manhã, determinou o Capitão de ir ouvir missa e pregação naquele ilhéu. Mandou a todos os capitães que se aprestassem nos batéis e

[23] Jornal Gazeta de Noticias, Rio de Janeiro 21 de dez. de 1881
[24] Jornal Gazeta de Noticias, Rio de Janeiro 18 de dez. de 1882
[25] Jornal Gazeta de Noticias, Rio de Janeiro 25 de dez. de 1883
[26] Jornal Gazeta de Noticias, Rio de Janeiro 30 de mar. de 1885

fossem com ele. E assim foi feito. Mandou naquele ilhéu armar um esperável, e dentro dele um altar mui bem corregido. E ali com todos nós outros fez dizer missa, a qual foi dita pelo padre Frei Henrique, em voz entoada, e oficiada com aquela mesma voz pelos outros padres e sacerdotes, que todos eram ali. A qual missa, segundo meu parecer, foi ouvida por todos com muito prazer e devoção.

Ali era com o Capitão a bandeira de Cristo, com que saiu de Belém, a qual esteve sempre levantada, da parte do Evangelho.

Acabada a missa, desvestiu-se o padre e subiu a uma cadeira alta; e nós todos lançados por essa areia. E pregou uma solene e proveitosa pregação da história do Evangelho, ao fim da qual tratou da nossa vinda e do achamento desta terra, conformando-se com o sinal da Cruz, sob cuja obediência viemos, o que foi muito a propósito e fez muita devoção.

Enquanto estivemos à missa e à pregação, seria na praia outra tanta gente, pouco mais ou menos como a de ontem, com seus arcos e setas, a qual andava folgando. E olhando-nos, sentaram-se. E, depois de acabada a missa, assentados nós à pregação, levantaram-se muitos deles, tangeram corno ou buzina, e começaram a saltar e dançar um pedaço (CARTA DE CAMINHA).[27]

Figura 45 – MEIRELLES, Victor. *Primeira Missa do Brasil*, 1860. Óleo s/ tela. 268 x 356 cm. Rio de Janeiro Museu Nacional de Belas Artes. Foto: Marco Baptista

[27] Texto completo da carta de Pero Vaz de Caminha: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/ua000283.pdf > Acesso em 10 jun. 2019.

A cena descrita ocorreu dia 26 de abril de 1500, domingo, poucos dias após Cabral aportar no litoral baiano. O local citado está situado na praia da Coroa Vermelha em Santa Cruz de Cabrália. Mesmo sendo escrita no ano de 1500 a carta só foi publicada 300 anos depois, em 1817. Na *Primeira Missa no Brasil*, de Victor Meirelles (Fig. 45), não vemos conquistadores instruindo os indígenas, mas percebemos uma clara curiosidade natural dos nativos que apontam em direção dos europeus. Na representação do indígena na árvore contemplando a cena, fica muito clara a intensão do artista em retratar a fácil aceitação dos selvagens às novas culturas, crenças e rituais europeus. Logo após o descobrimento do Brasil e celebração da primeira missa, o diário de quinta-feira, da carta de Caminha fala um pouco sobre como foi a relação dos nativos com a religião cristã europeia e como eles pareciam receptivos a nova cultura.

> Quando saímos do batel, disse o Capitão que seria bom irmos direitos à Cruz, que estava encostada a uma árvore, junto com o rio, para se erguer amanhã, que é sexta-feira, e que nos puséssemos todos de joelhos e a beijássemos para eles verem o acatamento que lhe tínhamos. E assim fizemos. A esses dez ou doze que aí estavam, acenaram-lhe que fizessem assim, e foram logo todos beijá-la. Parece-me gente de tal inocência que, se homem os entendesse e eles a nós, seriam logo cristãos, porque eles, segundo parece, não têm, nem entendem em nenhuma crença. (CARTA DE CAMINHA).[28]

Além de mostrar virtuosismo, a maestria com que representou a vegetação é inquestionável. Victor Meirelles não poupou talento e disposição em mostrar todas as suas aptidões como pintor, pois explorou mais de 50 posições e feições humanas nesta pintura, mostrando assim seu grande conhecimento de anatomia e representação de figura humana.

[28] Texto completo da carta de Pero Vaz de Caminha:
< http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/ua000283.pdf > Acesso em 20 jul. 2019.

Figura 46 – FERNANDES, Sebastião Vieira. *Cópia da Primeira Missa do Brasil* de Victor Meirelles. “1929”. Óleo S/ tela. 113 x 148 cm. MHSC – Reprodução oficial do MHSC

A figura 46 refere-se à cópia da consagrada pintura de Meirelles, realizada por Sebastião Vieira Fernandes. Nesta pintura encontra-se muito mais que a reprodução de uma pintura qualquer, trata-se de uma homenagem do discípulo ao velho mestre. Recordemos que os acadêmicos agraciados com o prêmio de viagem à Europa realizavam cópias de obras consagradas das quais muitas estão em exposição permanente no Museu Nacional de Belas Artes e no Museu D. João VI. O próprio Victor Meirelles realizou diversas cópias de grandes pinturas. Talvez por não ter tido a mesma sorte que seu mestre, de desfrutar do Prêmio Viagem a Europa, Sebastião buscou seu aperfeiçoamento com aquilo que tinha em mãos, ou por considerar Meirelles como um dos grandes, copiá-lo seria um estudo tão primoroso quanto copiar dos grandes mestres europeus.

Boiteux (1944) conta que esta *Cópia da Primeira Missa do Brasil* (Fig. 46) foi encomendada pelo primeiro governador de Santa Catarina, Lauro Müller, logo após a proclamação da república. Quando o quadro foi terminado o então ex-governador que já havia sido retratado por Sebastião Fernandes não quis pagar o valor condizente ao trabalho.

Desiludido com o ato, Fernandes fez uma loteria de tal pintura para os associados do Centro Catarinense - clube social sediado no centro do Rio de Janeiro, que promovia ações culturais e educativas. Como o sorteado não havia pago por seu bilhete, os organizadores decidiram devolver a obra a seu autor. Após sua morte a pintura ficou sob a tutela de sua irmã D. Rosa Vieira de Castro que generosamente cedeu-a ao Palácio do Governo Catarinense, hoje Museu Histórico de Santa Catarina. Nas últimas páginas de sua póstuma homenagem a Sebastião, Boiteux (1944) transcreve uma publicação do jornal *Novidades* de Itajaí intitulada *Um pintor Catarinense*, onde são tecidos generosos comentários sobre a *Cópia da Primeira missa* de Meirelles (Fig. 46) e ao artista.

> Acha-se em exposição na sala de honra do Centro Catarinense, sala "Conselheiro Mafra", um trabalho que merece a atenção e os aplausos dos filhos de Santa Catarina. É uma obra de arte, uma cópia magnífica da sobejadamente conhecida "Primeira Missa no Brasil", do catarinense Vitor Meirelles, com justiça aclamado a mais legítima glória da pintura nacional. Essa cópia é de execução de outro catarinense, e com transunto fiel que é, atesta um belo talento de pintor aperfeiçoado por estudo longo e consciencioso. Mas esse quadro não é a primeira revelação do quanto vale o pincel de Sebastião Viera Fernandes. Inúmeras outras telas que figuram em galerias particulares, cópias de quadros célebres, um ou outro trabalho original, esplêndidos e fiéis retratos, asseguram de há muito a mestria do pintor. (...)[29]

Quanto à datação da pintura de Sebastião Vieira Fernandes, segundo o registro do Museu Histórico de Santa Catarina consta oficialmente o ano de 1929. Contudo, em documento fornecido pelo Núcleo de Conservação e Restauro do Museu, é citado que, o suposto ano de 1907 aparece insinuado no canto inferior da tela, de forma ilegível junto a assinatura do autor, deixando dúvidas sobre esse dado técnico. Tal ano também concorda com a data de publicação do jornal acima citado trazendo luz ao real ano de execução da pintura. No ano de 1908 o Jornal *O Dia*[30] faz nova afirmação que comprova a execução da obra anterior a 1929 e possivelmente em 1907, quatro anos após a morte de Victor Meirelles.

A coluna assinada pela Gazeta de Notícias, no jornal *O Dia*[31], traz relato da visitação de uma exposição de produtos de diversos estados brasileiros dentre os quais Santa Catarina. Ao descrever os itens de tal exposição, o colunista relata sua visita a sessão de artes, onde viu algumas pinturas, dentre as quais a *Cópia da Primeira Missa* (Fig. 46), realizada por Sebastião Vieira Fernandes como abaixo citamos:

---

[29] Jornal Novidades. Itajaí. 26 de nov. de 1907. In: BOITEUX. 1944, p. 47.
[30] Jornal O Dia, Florianópolis, 23 de ago. de 1908. Acervo da Biblioteca Pública do Estado de Santa Catarina.
[31] Idem.

> A pintura de algumas telas interessantes, a salientar os retratos e alguns quadros a óleo de Sebastião Vieira Fernandes, de nome já muito justamente feito. Entre os retratos há um muito bom, do Senador Lauro Muller, e entre os quadros uma cópia da Primeira Missa no Brasil de Victor Meirelles.

No que se refere à destreza técnica de Sebastião, é surpreendente a fidelidade da pintura de Fernandes com a de Meirelles. Contudo, sabemos que a principal diferença reside nas dimensões das obras. *A Primeira Missa* de Victor Meirelles (Fig. 45) mede 3,56 m por 2,68 m enquanto a cópia de Sebastião Fernandes (Fig. 46) possui 1,48 m por 1,13 m. Se colocarmos suas reproduções em sobreposição em algum software de edição de imagens ou intercalarmos entre uma e outra, as diferenças são quase imperceptíveis.

Como já dito, a composição da cópia de Fernandes é extremamente fiel à obra de Meirelles, apenas pequenas variações são perceptíveis quando nos detemos aos mínimos detalhes. Não estamos levando em consideração neste comparativo a evidente noção de profundidade e volume alcançados com maior intensidade por Meirelles. A cópia de Sebastião, como veremos mais adiante, por ser construída em uma única camada, claramente tem um efeito visual diferente daquele conseguido por Meirelles onde a obra se constrói em camadas e veladuras. A questão aqui explorada é a fidelidade estrutural entre os complexos elementos presentes nas pinturas.

Embora a fidelidade seja grande, ao olhar atentamente, notam-se pequenas variações, que não alteram a composição, mas demonstram intenções de mudar elementos pontuais. Vejamos o indígena com a lança logo abaixo no canto inferior direito. Na obra de Meirelles, seu movimento de cabeça para trás é mais enérgico que na reprodução de Fernandes, parece olhar por cima do ombro tentando ver o que acontece as suas costas enquanto seu corpo se mantém inclinado em direção oposta. Sebastião atenua a distorção e coloca a cabeça do indígena em ¾, com o olhar voltado para sua direita (Fig. 47).

Figura 47 – Comparativo entre a *Primeira Missa* e a cópia de Sebastião.
À esquerda (detalhe) *cópia da Primeira Missa* de Sebastião Fernandes. À direita (detalhe) pintura de Victor Meirelles

Saindo agora da questão estrutural e olhando para o processo pictórico de Sebastião, após análises químicas de fragmentos da *Cópia da Primeira Missa* (Fig. 46), realizadas sob orientação do Dr. Thiago Guimarães Costa (2016), mostrou-se que a pintura se constrói em uma fina camada com pigmentos semelhantes aos utilizados por Victor Meirelles sem resquícios perceptíveis de grafite, carvão ou arrependimentos. A olho nu, também se nota pequenos indícios do processo construtivo desta reprodução, como o desenho base em tons terrosos feito diretamente a pincel. Abordar esse processo construtivo de Sebastião é importante para entender as perceptíveis diferenças cromáticas e de volume nos modelados das pinturas. Ao analisarmos ambas as pinturas, preferencialmente ao vivo, notamos que a noção de profundidade e volume é mais evidente na obra de Meirelles. Tal fato se deve ao efeito ótico alcançado pelas sucessivas camadas de cor e veladuras presentes na pintura, principalmente nas sombras. O fato de Sebastião ter realizado esta pintura a*lla prima*, como nos fazem entender as análises óticas e laboratoriais, explica essa interpretação com baixa ilusão de volume e também revela grande habilidade manual por reproduzir uma composição complexa e intrincada de forma direta e sem *pendimentos* como já mencionado anteriormente.

Sebastião Fernandes certamente tinha imenso cuidado com o que representa uma obra da magnitude da *Primeira Missa* (Fig. 45). Realizar esta cópia pode ter sido um ato de cuidado com intuito de criar uma fonte confiável para uma possível recuperação, caso algo acontecesse a obra de Meirelles como já havia acontecido com a pintura Combate Naval do Riachuelo, totalmente deteriorada após exibição na Exposição Universal da Filadélfia em 1876.

A *Cópia da Primeira Missa* (Fig. 46) pode ter sido apenas uma cópia para servir de estudo técnico ou fruto da preocupação com a obra de Meirelles, mas, além disso, da preocupação em não deixar desaparecer essa bela construção imagética e todo seu significado na vida do povo brasileiro. Dada a fidelidade desta cópia, é também um documento visual realizado em uma época em que fotografias preto e branco não contemplavam a totalidade da experiência estética da obra original. Fernandes deixou para as futuras gerações uma garantia para que essa imagem não se perdesse no tempo e também não ficasse reclusa a olhares apenas de cariocas, mas também de seus conterrâneos catarinenses. Suas dimensões modestas em relação à sua versão original, não podemos negar, exercem influência na experiência estética, porém a partir desta obra podemos vislumbrar a original sem grandes perdas significativas em termos de valores plásticos e composicionais.

Além da *Cópia da Primeira Missa* (Fig. 46), Sebastião realizou outras cópias de obras consagradas como a *Cópia da Batalha dos Guararapes* (Fig. 50) e a *Cópia da Batalha do Avaí* (Fig. 48). As obras originais marcaram o final do século XIX, sendo até motivo de grandes discussões estéticas quanto à prática de seus autores.

Pereira (2016, p. 93) lembra que em 1879 realizou-se a 25º Exposição Geral da Academia contando com 292.286 visitantes durante 82 dias de abertura. A grande repercussão na imprensa se deu grandemente pelo confronto crítico entre as duas grandes pinturas de batalha em destaque, *Guararapes* de Victor Meirelles e *Avaí* de Pedro Américo. Os dois maiores nomes da pintura nacional, Américo e Meirelles foram agraciados, nessa exposição, com a Ordem da Rosa. Ambas as batalhas mostravam diferentes maneiras pictóricas e estilos pessoais.

No ano de 1993, conforme nos conta Machado (2008), houve uma restauração das duas grandes pinturas, *Batalha do Avaí* e *Guararapes* sob coordenação do pintor Cláudio Valério Teixeira (Rio de Janeiro, 1949 –). Após vários exames de radiação ultravioleta e infravermelha para detecção e análise das camadas pictóricas e possíveis alterações foram encontradas diferenças substanciais que atestam métodos construtivos diferenciadas entre ambos os mestres. A pintura de Meirelles, Guararapes, mostrou-se condizente ao método tradicional de pintura, com a presença de quadrícula e sinais de hesitação na construção da imagem. A pintura de

Pedro Américo, *Batalha do Avaí*, não possuía hesitações mostrando que fora executada de forma direta. A equipe de restauração apenas identificou a marcação de um "X" feito a carvão no centro da tela. Possivelmente um eixo guia para a composição. Uma pintura direta sem qualquer repintura ou correção necessitaria de uma extrema habilidade, algo que não seria possível em uma tela de tamanhas proporções e repleta de elementos, como é constatado na pintura de Meirelles, onde mesmo usando a quadrícula, para fazer as ampliações, são identificadas modificações nas camadas pictóricas. Uma hipótese lançada pelo escritor é que Américo tenha se utilizado de recursos de projeção, como a Lanterna Mágica e assim agilizado o processo.

Nessas análises das pinturas é possível identificar dois perfis de pintores completamente distintos em sua prática. Meirelles, adepto do modo tradicional e Américo, um pouco mais jovem reflete uma geração que se utiliza dos novos recursos e tecnologias para agilizar seu processo.

O uso da fotografia como um recurso auxiliar, mesmo contrariando a prática de Victor Meirelles, foi incorporado naturalmente na AIBA e se tornou uma necessidade para os pintores. Sebastião também se insere entre aqueles que se utilizavam da fotografia, mas não sabemos se essa prática veio durante o aprendizado na Academia ou de uma necessidade prática para, assim como Américo, agilizar seu processo pictórico.

A Batalha do Avaí

Grandes despesas e o crescente número de mortos durante a Guerra do Paraguai, fizeram com que o governo brasileiro tomasse medidas de controle da situação, principalmente quanto a opinião pública. Uma dessas medidas foi o patrocínio de obras de arte que representassem os horrores do conflito (VIERTEL, 2019, p. 96).

Oliveira (2012) conta que em 19 de agosto de 1872, Pedro Américo firmou um contrato com o governo imperial para executar um painel que comemorasse a batalha da expulsão dos holandeses do território nacional. A sugestão do tema foi do conselheiro João Alfredo Correia de Oliveira, que sendo natural de Pernambuco, buscava celebrar o fato ocorrido no século XVII em sua terra natal. A cena retratada seria a Primeira *Batalha dos Guararapes* que ocorreu em 19 de abril de 1648. No início o artista aceitou a proposta do ministro, mas logo depois modificou a sugestão inicial para pintar algo que fosse mais atual. O contrato firmado com Pedro Américo com prazo final de 5 anos não especificava o tema, desde que fosse uma pintura

histórica da nação, nem a composição ou dimensões da pintura. Américo então optou por retratar a *Batalha do Avaí*, ocorrida em 11 de dezembro de 1868, durante a guerra do Paraguai. Um mês após firmar o acordo inicial com Pedro Américo, em 20 de setembro de 1872, a encomenda da pintura da *Batalha dos Guararapes* foi transferida para Victor Meirelles e a proposta da pintura da *Batalha do Avaí* foi aceita pelo ministro do Império.

Tendo na bagagem documentos, uniformes militares e fotografias, Pedro Américo partiu em 1873 para Florença, na Itália, para pintar o painel. O município italiano ofereceu a sala da Biblioteca do convento da *SS. Anunciata* para o artista trabalhar, mas teve que esperar até setembro de 1874 para começar, pois a sala deveria ser esvaziada dos livros e montagem do atelier. O prazo tornou-se apertado, mas Américo terminou a pintura já no fim de 1876, sendo exposta ao público e divulgada em jornais no início do ano seguinte.

Figura 48 – FERNANDES, Sebastião Vieira. *Cópia da Batalha do Avai*, de Pedro Américo. s/d. Óleo s/ tela. 2 x 1,10 m. Palácio Pedro Ernesto – Câmara Municipal do Rio de Janeiro. Fotografia: Marco Baptista

Figura 49 – Palácio Pedro Ernesto – Câmara Municipal do Rio de Janeiro – Local onde se encontra a Cópia da Batalha do Avaí de SVF. Fotografias: Sandra Makowieky (2019)

A Batalha dos Guararapes

A pintura de Victor Meirelles *Batalha dos Guararapes* de 1879, conta da expulsão dos holandeses do território brasileiro no século XVII. A pintura ressalta os três elementos formadores da nação brasileira, o índio, o português e o negro, unidos no propósito de expulsar os invasores. Nesta pintura, Victor Meirelles trabalhou por 6 (seis) anos, buscando conhecer o local os fatos históricos que trouxessem veracidade a obra. (PEREIRA, 2008, p. 76).

Em 1872 Meirelles recebeu a encomenda para a pintura da *Batalha dos Guararapes*. Como declara o artista, essa pintura não representa a violência da guerra, mas o encontro de heróis. No quadro, os personagens históricos: André Vidal de Negreiros, João Fernandes Vieira, Henrique Dias e Felipe Camarão representam a união das três raças que formam o povo brasileiro unidas em um mesmo propósito de expulsar o invasor holandês (CHRISTO, 2013, p. 137).

Os personagens ilustres do fato histórico da expulsão dos holandeses já haviam sido retratados por outro pintor anterior a Meirelles, José Corrêa de Lima (1814 – 1857), ex-aluno de Debret e sucessor de Araújo Porto-Alegre na cadeira de Pintura Histórica na AIBA. José Corrêa de Lima já havia consagrado o fato histórico da expulsão holandesa há mais de trinta anos antes de Meirelles, em duas pinturas: *Magnanimidade de Vieira* (1841) e *Maria de Souza em Pernambuco* (1848). (CHRISTO, 2013, p. 133).

A cópia da pintura foi listada por Boiteux (1944), porém sem dar mais informações quanto a localização ou dados técnicos. A revista *Atualidades* de 1948[32] nos traz uma informação intrigante quanto ao destino da *Cópia da Batalha dos Guararapes* (Fig. 50). Segundo a revista a pintura no momento da publicação do artigo estaria de posse do Palácio do Governo do Estado de Santa Catarina – hoje Museu Histórico de Santa Catarina (MHSC), assim como a *Cópia da Primeira Missa* (Fig. 46), a qual ainda se mantém no mesmo lugar. Nossas pesquisas nos levaram a página de publicação do leilão realizado em 14 de agosto de 2017 na cidade do Rio de Janeiro[33] por Levy Leiloeiro sendo vendida pelo valor de R$31.000,00 reais, como informa o site da empresa. Numa tentativa por obter mais informações entramos em contato com a empresa de leilões, porém não obtivemos as informações quanto a procedência da pintura. Fica a dúvida, se esta obra pertenceu mesmo ao palácio do Governo de Santa Catarina, hoje MHSC.

Uma hipótese seria de que os escritores da revista tenham se enganado e confundido a *Cópia da Batalha dos Guararapes* de Sebastião Fernandes (Fig. 50) com o estudo pintado por Victor Meirelles (Fig. 51), que hoje se encontra no Museu Victor Meirelles em Florianópolis. Porém devemos rememorar que o Museu de Florianópolis foi inaugurado, com obras doadas pelo MNBA, somente em novembro de 1952, portanto alguns anos após a publicação mencionada pela revista *Atualidades*. Mais esse mistério se insere na vida de Sebastião. Seria possível que esta cópia de Sebastião tenha estado em Santa Catarina? E por qual motivo foi leiloada no Rio de Janeiro? Devido ao fato de não termos contato com a pintura original de Sebastião, somente uma reprodução, não seria honesto afirmar qualquer análise cromática desta obra, contudo mesmo na reprodução nota-se a presença de cores mais saturadas e um menor contraste de luzes e sombras comparando com a pintura de Meirelles.

[32] KONDER, Alexandre. O Pintor Sebastião Vieira Fernandes**.** Revista Atualidades, Florianópolis, ed. n.º 10. Out. de 1948. p. 59 e 60. (Acervo da Biblioteca pública de Santa Catarina).
[33] Site com informações sobre o leilão da pintura: < https://www.levyleiloeiro.com.br/peca.asp?Id=370400 > Acesso em 15 jun. 2019.

Figura 50 – FERNANDES, Sebastião Vieira. *Cópia da Batalha dos Guararapes de Victor Meirelles*, 1887.
Óleo sobre tela. 60 x 100 cm. Reprodução do site Levy Leiloeiro

Figura 51 – MEIRELLES, Victor. *Estudo para Batalha dos Guararapes*, 1874 / 78.
Óleo sobre tela. 54 x 100 cm. Museu Victor Meirelles, Florianópolis, SC

Ambas as pinturas de Victor Meirelles e Pedro Américo, encomendadas no mesmo ano foram apresentadas ao público na Exposição Geral de 1879. Colocadas lado a lado, as pinturas geraram polêmicas e torcidas inflamadas de um e de outro pintor. As cópias destas batalhas, realizadas por Sebastião, também servem com o propósito de manter a lembrança. Não só a lembrança da guerra, mas também a memória das grandes obras de seus mestres, haja vista que

estas grandes pinturas históricas por si mesmas são acontecimentos memoráveis da Academia e da arte nacional. As cópias rememoram Américo e Meirelles tanto quanto estes mestres rememoram os grandes feitos passados.

É na história onde residem as memórias e essa história é fruto de pesquisas e construções com objetivos determinados. Assim a memória é construída com intuito de manter-se viva e anular a tendência natural do esquecimento (VIERTEL, 2019, p. 113). A pintura histórica mantida e reproduzida, ao longo dos anos, e vista pelo maior número de pessoas possível, mantém viva a memória de um país forte e vitorioso, evitando o esquecimento do fato.

São Jerônimo

Figura 52 – FERNANDES, Sebastião Vieira. *Meditação de S. Jerônimo*. s/d. Óleo S/ tela. 95 x 128 cm. MHSC – Reprodução oficial do MHSC

Conforme nos conta Jacoppo de Varazze (ca. 1229 – 1298) no livro *Legenda Aurea – Vida dos Santos* (2003, p. 825 – 831) Jerônimo era filho de um nobre chamado Eusébio, nasceu

na região onde hoje é a Croácia e Hungria, próximo ao ano 300 d.C. e viveu até os 80 anos, aproximadamente. Ainda jovem foi para Roma onde estudou dedicadamente as escrituras sagradas. Aos 29 anos foi ordenado diácono da Igreja Romana. Após ter estudado mais sobre a literatura sagrada, Jerônimo foi para o deserto a fim de se penitenciar e lá ficou por quatro anos. No deserto Jerônimo suportou grandes tristezas e tentações, privado inclusive de beber água gelada e comer comida cozida para não incorrer no pecado da luxúria, além de submeter-se a jejuns por semanas inteiras. Jerônimo foi lembrado e respeitado por outros teólogos de seu tempo como Agostinho, principalmente por seu vasto conhecimento e grande instrução em latim, grego e hebraico, atributos que o levaram a ser o primeiro tradutor da Bíblia do hebraico e grego para o latim (vulgata), atividade que desempenhou com grande zelo por muitos anos. É também tema muito visado por artistas plásticos ao longo da história. Existem inúmeras versões desse tema, sempre encantadores. Podemos dizer que é um "clássico" na temática religiosa.

A pintura de Sebastião *Meditação de S. Jerônimo* (Fig. 52) retrata um dos momentos em que o santo se encontra no deserto em meio à fome e privações físicas. O senhor de barbas longas e desprovido de qualquer proteção nos pés ou vestimentas adequadas às intempéries do deserto, denotam a humildade de Jerônimo e o sacrifício passado em ambiente tão hostil. Seu corpo parece moldar-se ao formato das rochas, como se não tivesse mais forças para suportar o próprio peso. O rosto sereno e as mãos unidas em um momento de prece nos mostram um pouco do caráter do devoto e meditativo santo que tem como altar uma rocha. O crânio presente na cena nos evoca para as pinturas de vanitas[34] trazendo reflexão sobre a condição passageira da vida humana na terra. Ao lado do crânio, um livro, possivelmente uma bíblia, é outro elemento que traduz a vida e devoção de Jerônimo, não só por sua incansável vida de estudos, mas por sua importância como o grande tradutor do livro sagrado.

A pintura foi concebida por Sebastião enquanto estudante na AIBA. Boiteux (1944, p. 37) menciona que quando Sebastião começou a atuar como restaurador na ENBA em 1918, pôde rever seus trabalhos de quando era aluno e que foram lá deixados de quando concorria aos prêmios da Academia. Nesta página Boiteux ainda cita outras pinturas do artista que assim como *A Meditação de São Jerônimo* (Fig. 52), estariam jogados nas catacumbas da escola. São elas *Flagelação de Cristo* (obra realizada para o concurso de primeira ordem de 1887 conforme já mencionado anteriormente), *Traição de Judas* e *Jeremias contemplando a destruição de Jerusalém*. Tal declaração nos leva a crer que esta pintura seria uma daquelas premiadas ao

[34] Vanitas é uma temática muito presente em pinturas de natureza morta, onde são representados elementos que tragam reflexão sobre a efemeridade da vida. Um dos elementos muito utilizados nas composições é o crânio humano.

longo de seus anos acadêmicos com medalhas ou menções honrosas. Segundo registros oficiais[35] e pesquisas, Sebastião foi ganhador de vários prêmios sob a temática histórica. Em 1881 Menção em pintura histórica; em 1882 medalha de prata em Pintura Histórica; em 1883[36] pequena medalha de ouro em Pintura Histórica; em 1884 pequena medalha de ouro em Pintura Histórica; em 1885 grande medalha e ouro em Pintura Histórica; em 1886 prêmio Imperatriz do Brasil[37] e menção em Pintura Histórica.

A pintura *Meditação de S. Jerônimo* (Fig. 52) possivelmente é uma das pinturas ganhadoras na categoria pintura histórica. Seguindo esses indícios podemos supor que a pintura foi realizada entre 1883 e 1889, período como aluno da AIBA, sem levarmos em consideração as possíveis alterações feitas por Sebastião quando tomou novamente a pintura em suas mãos ao se tornar restaurador da Pinacoteca da ENBA. Argeu Guimaraes (1977) conta de sua interação com esta obra quando ainda jovem sem conhecer o tema e como ela teve seu destino a cidade natal de Sebastião. Em suas palavras:

> Contemplei longamente na infância o São Jerônimo, ofertado a Rosa Vieira, sua irmã. Impressionava-me a figura do santo perdido no areal deserto, assoberbado por pensamentos profundos, coberto de andrajos, a contemplar essa caveira. Esse quadro foi um dos levados por Nereu Ramos para Florianópolis. (GUIMARÃES, 1977, p. 167).

Conforme podemos ver através das marcações em verde na figura abaixo (Fig. 53), a representação de São Jerônimo se constrói sobre a diagonal que une o canto superior direito ao inferior esquerdo. Essa direção é acentuada também pela posição do tronco, da perna esquerda, do braço direito, do livro aberto e da distribuição da luz de maneira paralela a diagonal dinâmica. Embora encontremos poucos elementos, a estrutura dessa composição não é nada simplória. As linhas curvas constroem o movimento em suavidade enquanto estabelecem continuidade entre os elementos constitutivos da pintura. Esta inercia das linhas curvas é confrontada com retas que se encontram em angulações distintas, presentes principalmente nas pernas e braços do santo, atribuindo a este, maior dinâmica a composição. As formas circulares, tão bem aceitas visualmente são perceptíveis pelos desdobramentos do tecido, o formato da cabeça e do crânio, além de outros semicírculos presentes nas formações rochosas e de até mesmo uma meia lua que emoldura a perna direita e o pé esquerdo, como podemos ver na imagem (Fig. 53).

[35] Ficha de Verbete: Sebastião Vieira Fernandes – Biblioteca do Museu Nacional de Belas Artes.
[36] Livro de atas de seções do corpo acadêmico da AIBA – 22 de dez. de 1883. Acervo digital do Museu DJVI.
[37] Livro de atas de seções do corpo acadêmico da AIBA – 19 de dez. de 1886. Acervo digital do Museu DJVI.

Figura 53 – Esquema estrutural de *Meditação de São Jerônimo*

Como já visto anteriormente, por tradição secular da academia, o artista deveria se ater com maior dedicação ao desenho e à composição, contudo isso não descarta a importância da cor dentro do espaço, pois ela também interfere na forma e cria dinâmica entre os elementos. Primeiramente é possível notar que a pintura foi construída sob uma paleta clássica em tons

terrosos, em que o artista esboça em poucas cores a estrutura completa da pintura, para então modelar mais definidamente os elementos. A grande massa de cor escura no lado esquerdo ao mesmo tempo em que atribui mistério, faz com que o personagem se destaque do fundo, pois o contraste com o lado iluminado do santo faz com que este seja projetado para frente.

Embora Sebastião não tenha usado grandes empastes, o que parece ser uma de suas características, há visivelmente maior carga pictórica presente no modelado do personagem, que também o faz destoar do fundo, cujas formas se deram com maior diluição da tinta, sendo possível visualizar a presença do fundo em tom terroso que constitui a base da pintura. O fundo terroso escuro aparece também em outras pinturas do artista é o responsável pelo destaque da imagem. Também é muito clara a simplicidade nas áreas de sombra, enquanto nas zonas de luz há maior empaste, isso rememora a regra de detalhar as áreas claras e simplificar as sombras, outra medida que veremos nos retratos realizados pelo artista. A imagem tem alto grau de acabamento, seguindo aquilo que já mencionamos ser uma das características do Neoclássico. As passagens entre os meios tons se dão de forma tão suave, que quase não a percebemos.

Auditório romano julgando os grandes artistas

A imagem a seguir, *Auditório romano julgando os grandes artistas* (Fig. 54) é carregada de simbologias mitológicas e uma bela cena que, caso não tivesse desaparecido, seria um grande exemplar digno de contemplação. Argeu (GUIMARÃES, p. 172 e 173) conta que essa fotografia foi tirada por Boiteux, em sua “Kodak de turista”, como descreve o autor. A imagem é apenas o fragmento de uma obra complexa realizada no solar de sua irmã Rosa Vieira Castro e do cunhado Gonçalo Torquato de Oliveira Castro, situado na rua Conde do Bonfim, número 176, Rio de Janeiro. Infelizmente, tanto a pintura quanto o solar não existem mais. O que nos resta dessa obra é um registro fotográfico parcial de Boiteux e a descrição de Argeu Guimarães.

Em seu projeto inicial, a pintura idealizada pelo artista seria realizada em tela nas dimensões de 5 x 3 metros, e seria a obra que firmaria sua reputação como pintor, como nos conta Argeu Guimarães (1977, p. 172).

Figura 54 – FERNANDES, Sebastião Vieira. *Auditório romano julgando os grandes artistas*. s/d. Pintura no teto do salão da casa. Imagem reproduzida em Boiteux (1944, p. 34).

Antes de começar a pintura, Sebastião realizou vários estudos, pois a pintura exigia determinação, recursos financeiros e auxiliares, já que comportava muitos elementos e retratos. Devido aos custos para confecção da obra e suas poucas condições financeiras, recorreu a imprensa catarinense como um pedido de ajuda ao povo conterrâneo a fim de construir essa pintura que também exaltaria Meirelles, o maior dos catarinenses. Guimarães (1977, p. 173) conta que o jornal *Novidades* de Itajaí[38] publicou um apelo vibrante, contudo tal chamado não se transformou em cifras para a produção da obra.

Mesmo sem os recursos para a execução da pintura, Sebastião realizou seu projeto longe do reconhecimento do público. A pintura foi adaptada ao teto da casa do cunhado; nela Sebastião reuniu figuras celebres das artes da pintura, escultura, arquitetura, teatro, música e literatura. Para a composição, o artista "animou-se a apresentar a obra de vulto ao público, decidido a comprovar a sua linhagem de artista formado por uma geração de mestres da altura de Meirelles e Américo." (GUIMARÃES, 1977, p. 172).

Na pintura, Sebastião buscou valorizar o interesse brasileiro, para isso, em meio às colunas e escadarias do capitólio de um auditório romano representou uma grande variedade de

[38] Jornal Novidades. Itajaí. 26 de nov. de 1907.

artistas brasileiros como Victor Meirelles, Pedro Américo, Gonçalves Dias, João Caetano e Carlos Gomes ao lado das celebres reproduções das personagens Moema e a Carioca. Do alto das cátedras encontravam-se grandes mestres universais de todas as artes a presidirem o julgamento dos brasileiros, dentre eles, Leonardo da Vinci, Michelangelo, Rafael, Dante Alighieri, Shakespeare, Milton, Camões, Rembrandt, Rubens, Velazquez e outros representantes das artes.

A pintura permaneceu no prédio do cunhado por anos, sendo que depois da morte do cunhado e de sua viuvez viveu seus últimos dias neste prédio em companhia da irmã Rosa. Por fim a residência também deu lugar a novos prédios, extinguindo também esta bela pintura.

Quanto aos demais gêneros como natureza morta, não temos conhecimento da existência de nenhuma obra. Quanto a paisagens, embora haja alguns registros escritos da produção de paisagens, também não nos é conhecida nenhuma imagem desse gênero realizada por Sebastião. Em se tratando de pintura de gênero, ao relacionarmos a pintura religiosa como Pintura de Gênero, temos conhecimento de poucas obras pintadas pelo artista. Como exemplo, as pinturas citadas por Boiteux, *Nossa Senhora da Conceição*, que estaria na casa da irmã de Sebastião no bairro da Tijuca no Rio de Janeiro e *Nossa Senhora da Piedade*, que segundo o autor, estaria na igreja de São Sebastião do Rio de Janeiro. Em contato via telefone com a paróquia, foi-nos alegado desconhecimento dessa pintura.

A construção da carreira de Sebastião foi verdadeiramente promissora. Este jovem filho de Desterro ansiava seguir os passos do ilustre Victor Meirelles que do mesmo solo saiu para se tornar um dos mais importantes pintores brasileiros do século XIX. Sob o apoio e confiança de seu pai Manuel Fernandes e de seu mestre Maneca Margarida, primeiro professor de pintura, buscou seu destino na capital imperial do Brasil. Lá, com o apoio de suas irmãs Anna e Rosa, já residentes na cidade, estudando no Liceu de Artes e Ofícios, o jovem adolescente encontra amparo nos ensinos de Meirelles que retribui generosamente a afeição. Pouco a pouco Sebastião se sobressai aos demais, recebendo premiações distintas até mesmo das mãos do Imperador, enquanto em sua terra natal muitos o classificam como aquele que substituiria Meirelles, trazendo mais um orgulho a Santa Catarina e a Desterro.

Na AIBA, Sebastião aprendeu os métodos seculares da pintura tradicional a óleo aliados as novas propostas pictóricas do final do século. Sebastião, assim como seus colegas tiveram uma formação que abrangia grandes conhecimentos do desenho, cor, composição e da tradição, possibilitando com que adaptasse sua técnica as necessidades da temática proposta.

Seu grande conhecimento das práticas pictóricas é perceptível pelas composições realizadas pelo artista e pela grande similaridade dos retratos e das cópias das pinturas históricas. Poucas pinturas, em função de sua vasta produção foram encontradas, o que nos permite estudar e compreender uma pequena fração da arte e do processo artístico de Sebastião. Contudo algumas singularidades já sobressaem nas obras mostrando um artista hábil e de grande conhecimento técnico. Toda essa habilidade foi valorizada e reconhecida em sua época gerando grandes vitórias, porém de alguma forma sua vida também foi marcada por momentos de derrota e grandes perdas, ofuscando a imagem do grande pintor de alma simples e coração generoso.

CAPÍTULO 2 – GRANDES PRÊMIOS E GRANDES PERDAS DE SEBASTIÃO

Como estudante do Liceu e da AIBA, foram muitos prêmios conquistados por Sebastião; desde cedo, foi honrado com medalhas e menções honrosas, mas também foi alvo da falta de sorte e ataques pessoais por parte da crítica. As várias fontes que contam tais fatos, por vezes encontram discordância, por isso colocaremos tais dados aos pés das fontes, tais como registros de documentos da academia, disponíveis no acervo do Museu D. João VI e jornais da época também pesquisados em sua grande maioria no acervo digital da Biblioteca Nacional.

Argeu Guimaraes (1977, p. 161) conta que Sebastião entrou na AIBA em 1884, aos 18 anos. Embora ainda jovem, já era um experiente e bem formado pintor, além de já ter recebido vários prêmios da mão do Imperador enquanto estudante no Liceu. Também cabe ressaltar a afinidade com mestres como Victor Meirelles e Bethencourt da Silva (1831 – 1911), Professores de Sebastião no Liceu e agora também na AIBA.

Como estudante do Liceu, no início de seu aprendizado artístico, no ano de 1881, Sebastião foi agraciado com a Menção Honrosa em pintura histórica[39]. Em 1882, ganhou a medalha de prata também em pintura histórica[40]. No ano seguinte, no dia 4 de setembro de 1883, novamente recebeu mais uma Menção Honrosa, desta vez na aula de desenho de ornatos, sendo o prêmio entregue diretamente das mãos do imperador D. Pedro II. O Prêmio Leandro de Souza e Moss, como era chamado, consistia de uma premiação em dinheiro no valor de 100$000 (cem mil-réis) em caderneta[41]. No mesmo ano, nas premiações de fim de ano, no dia 24 de dezembro de 1883 Sebastião ganhou a pequena medalha de ouro em pintura histórica[42]. Em 1884 como premiação por seu desempenho estudantil durante o ano foi honrado com mais uma medalha, a 1ª medalha de prata na aula de desenho de figura[43]. O jornal *Gazeta de Notícias* nos relata que no dia 28 de março de 1885[44], deu-se o salão de artes, realizado no Imperial Conservatório de Música, onde foram premiados os alunos destaque do ano anterior e participantes da última Exposição Geral de Belas Artes. Neste evento Sebastião Fernandes é citado como ganhador da pequena medalha de ouro em pintura histórica e em modelo-vivo. No

[39] Gazeta de Noticias Rio de janeiro, 21 de dez. de 1881.
[40] Gazeta de Notícias Rio de janeiro, 18 de dez. de 1882.
[41] Gazeta de Notícias Rio de janeiro, 05 de set. de 1883 e Gazeta de Notícias 07 de set. de 1883.
[42] Gazeta de Noticias Rio de janeiro, 25 de dez. de 1883.
[43] Gazeta de Noticias Rio de janeiro, 20 de jan. de 1885 / Registro da Sessão da Congregação acadêmica do dia 31 de dez. de 1884 – Acervo digital do Museu D. João VI.
[44] Gazeta de Noticias Rio de janeiro, 30 de mar. de 1885.

final do ano de 1885, Sebastião novamente ganha a medalha de ouro em pintura histórica por seu desempenho escolar durante o ano[45].

Em 1886 Sebastião recebeu a Menção Honrosa de 1 grau em Pintura Histórica como premiação por atividades escolares durante o ano. Neste mesmo ano foi ganhador do Prêmio Imperatriz do Brasil[46]. A solenidade, com a presença de D. Pedro II e o Ministro do Império, ocorreu no salão do conservatório de música onde foram entregues os prêmios relativos aos anos de 1885 e 1886. Devido à importância dos prêmios, a notícia foi publicada no Rio de Janeiro[47] e também em sua cidade natal a fim de parabenizar o artista que vinha dando sinais de uma promissora carreira[48].

2.1 O disputado concurso de 1887 e a participação de Sebastião

O percurso acadêmico de Sebastião era exemplar, como podemos ver, no entanto faltava a coroação máxima, o Prêmio de Primeira Ordem, ou como também era conhecido, prêmio de Viagem a Europa. Este o colocaria entre os grandes e o manteria na memória das artes no Brasil.

Pereira (2016) comenta que o modelo aos moldes da *École des Beaux-arts* de Paris, era voltado à identificação de talentos e seu aprimoramento, onde apenas alguns teriam talento para chegar ao nível máximo. A instituição era democrática em sua origem, afinal, era relativamente fácil entrar na Academia, bastava saber ler, escrever e contar. Algo não tão comum em uma população de escravos e analfabetos como a do Brasil no período.

A opção da Academia foi na maioria das classes mais pobres, sendo uma grande oportunidade de ascensão social. Raramente os filhos dos mais abastados interessavam-se pela Academia, pois na visão da sociedade do século XIX, trabalhadores manuais eram tidos com descredito. Após matriculado na Academia, o aluno enfrentava vários desafios dentro de sua formação. Os concursos contínuos premiados com medalhas e menções honrosas, criavam uma prática competitiva em que os alunos eram sempre confrontados. O objetivo era reconhecer o mais talentoso e provavelmente ganharia a premiação máxima, o Prêmio Viagem.

Cavalcanti, (2001, p. 71) conta que os Prêmios de Viagem oferecidos aos estudantes da Academia tiveram uma longa pausa de nove anos a partir do último concurso realizado em 1878, cujo ganhador foi Rodolpho Amoedo, que permaneceu em Paris nove anos como

[45] Ata de Sessão da Congregação acadêmica de 15 de dez. de 1885 – Acervo digital do Museu D. João VI.
[46] Ata da Sessão da Congregação acadêmica de 19 de dez. de 1886 – Acervo digital do Museu D. João VI.
[47] Jornal Gazeta de Notícias, Rio de Janeiro, 21 de dez. de 1886.
[48] Jornal Regeneração, Desterro, 30 de dez. de 1886.

pensionista da AIBA. Após o intervalo das premiações para Viagem a Europa, abriu-se novo concurso em 1887, no qual Sebastião Fernandes foi um dos concorrentes. Lembrando que durante a ausência dos Prêmios de Viagem concedidos pela AIBA entre 1878 e 1887, o Imperador D. Pedro II, a fim de remediar as interrupções do concurso da Academia, custeou artistas para se qualificarem na Europa. No intervalo de tempo mencionado, o Imperador custeou o estudo de Pedro Weingartner em 1884 por quatro anos e de Manoel Lopes Rodrigues em 1886 por nove anos (CAVALCANTI, 2001 p. 72 e 86). Pedro Weingartner é bastante conhecido entre nós, no Sul, sobretudo. Já Manoel Lopes Rodrigues desenvolveu sua carreira em Salvador, Bahia, se tornando proeminente figura na cena artística. Foi Pintor, desenhista, ilustrador, cenógrafo, ensaísta e professor.

Nas atas de sessão do corpo acadêmico da AIBA encontramos os pormenores do processo de seleção e o modo de avaliação do mais concorrido concurso ao Prêmio de Primeira Ordem (conhecido como prêmio viagem à Europa) de 1887. Neste mesmo ano, segundo Argeu Guimarães (1977, p. 162), Sebastião ganhou as medalhas de ouro em pintura histórica e em modelo vivo. O concurso de 1887 foi tão importante que devido aos seus gastos com modelo-vivo, totalizando oitocentos e quarenta mil reis para as provas, suspendeu-se a Exposição Geral de Belas Artes programada para aquele ano, pois a Academia não possuía dinheiro suficiente para custear também as despesas da exposição[49]. As exposições Gerais promovidas pela AIBA tiveram sua última edição em 1884.

Trago nas próximas linhas partes do método de avaliação pois é pertinente para melhor compreensão do que era digno de valor dentro dos concursos da AIBA. No dia 17 de fevereiro[50] é votada a abertura do concurso para o Prêmio de Primeira Ordem, ou prêmio de viagem, pois no momento havia apenas um pensionista na Europa. Nos relatos da ata é levantada a questão em que a disciplina de história das Belas Artes, estética e arqueologia continue sendo considerada como disciplina complementar, "por não ser indispensável ao artista e que portanto podem os candidato ser inscritos ao concurso para o prêmio de primeira ordem, sem que tenha dela aprovação por exame"[51]. Dessa forma não era exigido do candidato sua aprovação para poder participar do concurso de primeira ordem, diferente das demais cadeiras.

Para o concurso de primeira ordem de 1887 os primeiros inscritos foram: Antonio Raphael Pinto Bandeira (1863 – 1896), Francisco Hilarião Teixeira da Silva (1860 – 1952),

[49] Ata da sessão da congregação acadêmica de 18 de ago. de 1887 - Acervo digital do Museu D. João VI.
[50] Ata da Sessão da congregação acadêmica de 17 de fev. de 1887 - Acervo digital do Museu D. João VI.
[51] Trecho registrado na ata de sessão da congregação acadêmica de 23 de abr. de 1887 - Acervo digital do Museu D. João VI.

Manoel Teixeira da Rocha (1863 – 1941), Belmiro Barbosa de Almeida (1858 – 1935), sendo esses concorrentes na categoria Pintura Histórica e João Ludovico Maria Berna (1862 – 1938) na categoria Arquitetura. Na ata do dia 5 de maio de 1887 é declarado o acréscimo de mais três alunos concorrendo em pintura histórica, são eles: Oscar Pereira da Silva (1867 – 1939), Eduardo de Sá (1866 – 1940) e Sebastião Vieira Fernandes (1866 - 1943). Nesta mesma ata foi decidido pelo fim das inscrições ao prêmio totalizando 8 (oito) inscritos, sendo sete em pintura histórica e um em arquitetura. Em seguida foi solicitado que fossem organizadas oito câmaras iguais, na galeria vermelha, para que ali fossem realizadas as provas do concurso. Os concorrentes teriam sessenta (60) dias úteis, com cinco horas por dia para realizar a prova para o concurso. Aos pintores seria disponibilizado um modelo-vivo por trinta dias.

Em ata de 18 de agosto[52] foram estipuladas as seguintes regras para o concurso: dos sete concorrentes de pintura, seis foram aprovados. O tema sorteado para o concurso foi *A Flagelação de Cristo*, onde os concorrentes deveriam se ater a narrativa bíblica dos evangelhos de Mateus, cap. 27, v. 26; Marcos, cap. 15, v. 15 e João, cap. 19, v. 1. Boiteux (1944) cita em uma lista de trabalhos realizados por Sebastião, de que tinha conhecimento, uma pintura intitulada *Flagelação de Cristo,* que se encontraria nas dependências da ENBA. Infelizmente tal obra não foi encontrada em nossas pesquisas.

Para o concurso, o esboceto deveria ser feito a lápis em papel 30 x 40 cm no primeiro dia do concurso, tendo o tempo das 10h às 17h. Os concorrentes deveriam realizar o tema sorteado em tela n.º 50. Para isso teriam 60 dias úteis com 5h por dia para realizar a pintura. A Academia oferecia aos candidatos tanto o papel quanto a tela de pintura e 30 sessões de modelo-vivo, sendo que o concorrente poderia escolher o modelo. No dia 22 de agosto de 1887[53], teve início o concurso com a prova de composição e no dia seguinte os concorrentes começaram a execução das pinturas.

Na ata de 7 de novembro de 1887[54] é declarado que o concurso em andamento na academia deveria compreender duas vagas para pensionistas na Europa, uma destinada a um dos pintores inscritos e outra a um arquiteto, em que apenas João Ludovico Maria Berna concorria na categoria. A sessão continuou no dia seguinte, dia 8 (oito)[55], para dar andamento ao julgamento dos trabalhos realizados durante o concurso. Os competidores não são nominados no parecer avaliativo, mas identificados por números, de um a sete (da seguinte

[52] Ata da sessão da congregação acadêmica de 18 de ago. de 1887 – Acervo digital do Museu D. João VI.
[53] Ata da sessão da congregação acadêmica de 01 de set. de 1887 – Acervo digital do Museu D. João VI.
[54] Ata da sessão da congregação acadêmica de 07 de nov. de 1887 – Acervo digital do Museu D. João VI.
[55] Ata da sessão da congregação acadêmica de 08 de nov. de 1887- Acervo digital do Museu D. João VI.

forma N1, N2, N3, N4, N5, N6 e N7) para os pintores e o número 8 (oito) caberia ao único concorrente de arquitetura. Listaremos aqui os pareceres dados aos pintores, pois um deles trata-se do trabalho de Sebastião. Relembrando que o tema escolhido para a execução da pintura história foi a *Flagelação de Cristo*. Sobre as composições os avaliadores descrevem as obras em uma breve analise.

> Nota no N1 muita incorreção no desenho, falta de proporção nas figuras, e maneira incerta de pintar, sem vigor, sem segurança, sem toque, o colorido, porém é harmonioso. O N2, também incorreto no desenho, é, contudo, superior ao que o precede, a composição está sofrivelmente ordenada, e o colorido harmonioso. O N3 tem como melhor qualidade a expressão da figura principal, cuja cabeça conquanto não represente a Divindade de Jesus Cristo, tem, contudo, o sentimento da resignação e da humildade cristã: no esboceto, a composição era muito superior, na execução do quadro está infelizmente muito alterada para pior, o desenho é muito incorreto e o colorido sujo. O N4 é um dos que mais brilhou pelo colorido, a composição está bem ordenada, o desenho, porém é incorretíssimo. O N5 está sofrivelmente composto, há mesmo riqueza, quer no número das figuras, quer nos acessórios, apesar do vazio na parte esquerda da composição, e da linha oblíqua que divide o quadro da direita para o ângulo inferior esquerdo, o colorido frio e acinzentado, é falso, a figura principal está mal desenhada, desequilibrada, e incompleta, todo o quadro é chato e sem relevo, e a perspectiva está errada, entretanto, se seu autor, que mostra ter não só facilidade na execução pela maneira porque estão tocados alguns acessórios, mas também riqueza de imaginação, tivesse empregado mais cuidado talvez o seu trabalho superasse aos dos seus competidores. O N6 está bem composto, muito regularmente desenhado colorido brilhante, limpo e harmonioso, as figuras principais foram executadas com vigorosa energia, está pintado com mais segurança, e mais firmeza que todos os outros, enfim tudo nele revela um talento de ordem superior, não é porem isento de senões, a perspectiva não é de bom efeito por ser muito próximo o ponto de distância, e no fundo há uma parede demasiadamente escura e de um tom sem transparência. O N7 distingue-se como o nº5, pela riqueza da composição, a figura principal, porém mal desenhada e mal pintada, não se compadece de modo algum com o ideal de Jesus Cristo, o desenho é algumas vezes incorreto, e o colorido sem harmonia, e frio no fundo e acessórios[56].

A conclusão final dada pela comissão, quanto aos pintores concorrentes, é a seguinte: "Sobre o mérito da composição são preferíveis" os n.º 6, 5, 7 e 4; "sobre a correção do desenho" os n.º 6, 7 e 5; "sobre harmonia e beleza dos coloridos" os n.º 4 e 6; "sobre a valentia da execução e maneira de pintar" o n.º 6[57].

Tais pareceres foram apresentados à congregação acadêmica, que em seguida se dirigiu a sala onde se encontravam as obras para discutirem sobre as avaliações apresentadas e até questioná-las. Contudo a congregação fez questão de salientar o alto nível do concurso deixando as seguintes palavras registradas em ata: "Reconhece a congregação que o presente concurso é um dos melhores, que desta espécie se tem feito na Academia"[58]. Após ponderações a

[56] Idem
[57] Idem
[58] Idem.

congregação votou em secreto onde o pintor escolhido foi do trabalho número 6 (seis) de Oscar Pereira da Silva (1867 – 1939). Os professores jurados, Zeferino da Costa e Rodolfo Bernardelli protestaram o resultado, porém suas reivindicações não foram aceitas pela direção por não possuírem qualquer respaldo nos estatutos da Academia.

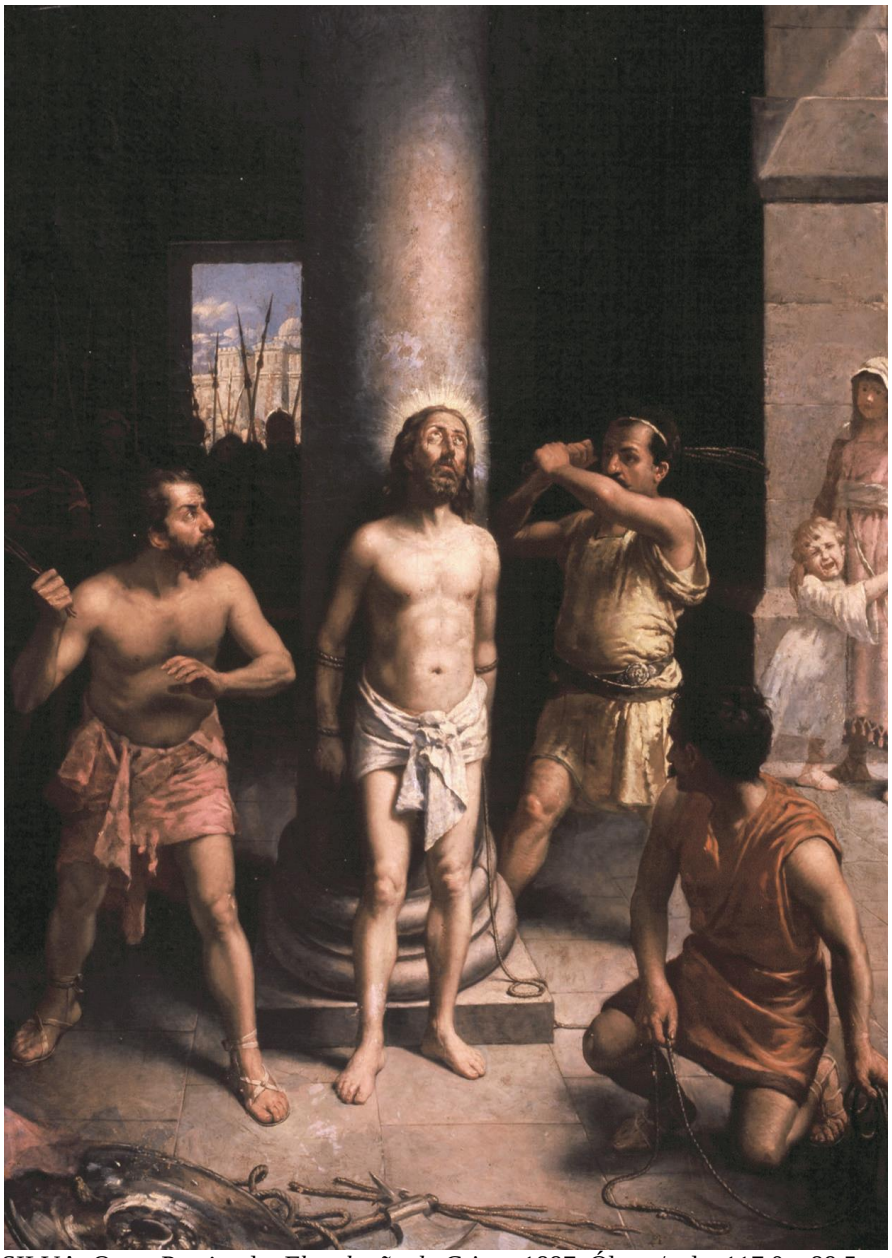


Figura 55 – SILVA, Oscar Pereira da. *Flagelação de Cristo*. 1887. Óleo s/ tela. 117,0 x 89,5 cm. Acervo do Museu D. João VI

Notamos claramente a exigência que se dá ao desenho como estrutura básica para a criação de uma obra, as regras de composição e perspectiva são fundamentais dentro dos critérios avaliativos da academia. Porém não podemos esquecer que há junto ao rigor formal, a harmonia e beleza, há busca em algum grau por vigor, expressividade e identidade na fatura do pintor como nos faz pensar o parecer, "valentia da execução e maneira de pintar", mencionado

na citação anterior. Notamos claramente nestas avaliações a exigência de critérios estabelecidos pelos avaliadores, embora não temos todas as pinturas para colocá-las lado a lado, nas imagens a seguir notamos o grau de exigência solicitado e suas críticas. As imagens (Fig. 55 e Fig. 56) tratam-se do mesmo tema, *Flagelação de Cristo*, a primeira, realizada por Oscar Pereira da Silva, o vencedor do concurso e a seguinte por Belmiro de Almeida, ambas datadas do ano de 1887 onde muito provavelmente estas tenham sido as obras apresentadas para concorrer ao prêmio de primeira ordem, ou de viagem. Não só o ano de execução é compatível com o concurso, mas também a dimensão da pintura. As duas pinturas têm as mesmas dimensões, com pequena variação de um ou dois centímetros, possivelmente por erro nas medições, reentelamento, ou qualquer outro motivo, enfim, essa concordância reforça o argumento de que ambas as pinturas foram confeccionadas sobre telas do mesmo tamanho, como solicitado para o concurso.

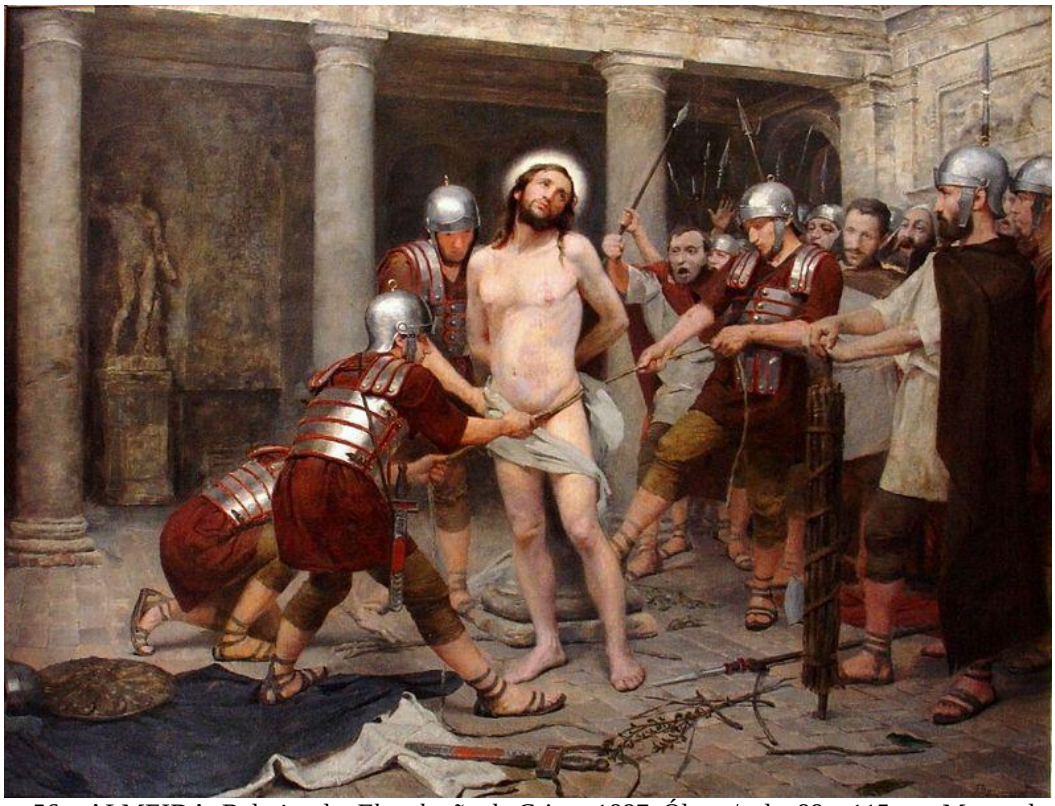


Figura 56 – ALMEIDA, Belmiro de. *Flagelação de Cristo*. 1887. Óleo s/ tela. 88 x 115 cm. Museu de Arte Sacra da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência

Já foi dito que a pintura n.º 6 (Fig. 55) compete ao vencedor, Oscar Pereira da Silva, mas não é informado qual dos números compete à obra de Belmiro, porém podemos supor que seja a de n.º 5 (Fig. 56) devido à descrição da composição no parecer dos avaliadores. É possível que o pintor tenha retocado ou feito alterações na pintura, mas de qualquer forma, a avaliação

dessa pintura como relatada na ata[59], nos mostra alto nível de exigências para com as obras concorrentes. Os avaliadores identificam a riqueza de figuras com a ressalva do "vazio na parte esquerda da composição, e da linha oblíqua que divide o quadro da direita para o ângulo inferior esquerdo". Quanto à cor e à figura de Cristo, a crítica é mais severa: "o colorido frio e acinzentado, é falso, a figura principal está mal desenhada, desequilibrada e incompleta" e "a perspectiva está errada", e quanto a empastes e fatura "todo o quadro é chato e sem relevo".

Embora nenhum destes pintores sejam alvo desta pesquisa, estas informações são pertinentes para situarmos Sebastião entre os grandes nomes, em uma concorrência entre iguais, deixando clara a estatura de Sebastião entre memoráveis ícones das artes do Brasil do século XIX e início do XX.

Referindo-se ao ano de 1888, Argeu Guimarães (1977) menciona que Sebastião foi laureado novamente em pintura histórica o que lhe concedeu o Prêmio viagem de 3 anos de aperfeiçoamento na Europa confirmando as palavras de Quirino Campofiorito para o jornal *Lux* de janeiro de 1966 em que Sebastião havia ganhado o Prêmio Imperatriz do Brasil que lhe garantiria 9 (nove) anos de permanência na Europa[60]. O jornal *Atualidades* (1948)[61], também conta que no ano de 1888 Sebastião foi ganhador da comenda da Ordem de Cristo. Boiteux (1944, p. 34) detalha que Dom Pedro II concedia a comenda da ordem de Cristo aos professores que desempenhassem suas funções por cinco anos consecutivos, com assiduidade e eficiência. A afirmação de Boiteux e do jornal *Atualidades* encontram incoerência com a lei vigente, pois segundo esta, títulos honoríficos seriam dados somente após vinte anos de trabalhos prestados sem remuneração[62].

É pertinente salientar que até o momento nossas pesquisas não encontraram documentos oficiais que atestem que Sebastião realmente foi ganhador do *Prêmio Viagem* em 1888 como afirma o Jornal Atualidades de 1948[63] e outros periódicos do período, uma vez que não há entre as atas da congregação menção a existência de um concurso posterior ao de 1887. Contudo é possível que a bolsa de estudos na Europa também poderia vir diretamente do bolso do

---

[59] Idem.
[60] CAMPOFIORITO, Quirino. Artes Plásticas. Jornal Lux. Rio de Janeiro, 23 de jan. de 1966. Pasta de documentos de Sebastião Fernandes. Biblioteca do MNBA.
[61] KONDER, Alexandre. O Pintor Sebastião Vieira Fernandes**.** Revista Atualidades, Florianópolis, ed. n.º 10. Out. de 1948. p. 59 e 60. (Acervo da Biblioteca pública de Santa Catarina).
[62] Conforme a lei 2.853 de 7 de dezembro de 1861. Art. 1º - "Ninguém poderá ser admitido nas ordens honoríficas do Império sem requerimento em que prove vinte anos pelo menos de serviços distintos ainda não remunerados". Contando que Sebastião não tinha tais tempos de serviços prestados é questionável a concessão do benefício. O único caso em que seria possível a admissão na Ordem de Jesus Cristo após 10 anos de serviços estava ligada aos párocos "colados*"* (padres que assumiam permanentemente uma paróquia após concurso público e sua colação).
[63] KONDER, Ibidem.

Imperador, ato frequente como já mencionado anteriormente quando nos referimos ao mecenato de D. Pedro II no capitulo 1, ou simplesmente sua seleção não foi formalizada a tempo, o que justificaria a falta de documentos oficiais.

Escritores como Boiteux (1944), Guimarães (1977) Campofiorito, além de outros jornais citados descrevem a conquista e a perda do prêmio em completa concordância, inclusive ao confundi-lo com o Prêmio Imperatriz do Brasil. Tais relatos bibliográficos, por serem muito posteriores ao fato e a morte de Sebastião em 1943 podem até nos gerar dúvida quanto a sua veracidade. O que nos dá maior confiança e clareza do ato ocorrido são relatos contemporâneos ao artista e próximos ao fato ocorrido. O jornal do Comercio de 1918[64] e o jornal Cidade do Rio em 1899[65] são duas fontes que contém a afirmação da conquista e perda de Sebastião do Prêmio Viagem, relatando o acontecido contemporaneamente aos fatos. Ao equivocadamente correlacionar o Prêmio Imperatriz do Brasil como sendo o Prêmio de Viagem, assim como outros o fizeram posteriormente, os periódicos acrescentam mais claramente à compreensão do fato ocorrido durante a queda da monarquia. Segundo o Jornal do Commercio, Sebastião não pôde desfrutar do *Prêmio Viagem* pois no momento da queda da monarquia, em 1889, o decreto que se achava na pasta do Ministro do Império ainda não havia sido assinado.

Há que esclarecer o desencontro de informações sobre o tal prêmio Imperatriz do Brasil, pois alguns colocam o Prêmio como sendo o de viagem à Europa. Conforme explicado no texto da ata de Sessão acadêmica de 1885[66], o Prêmio Imperatriz do Brasil foi criado para os alunos que mais se distinguissem na aula de Arquitetura. Posteriormente a honraria foi estendida às demais classes da Academia Imperial, sendo concedido anualmente e como já mencionado Sebastião foi um dos agraciados, porém não em 1888, mas em 1886[67].

2.2 Sebastião e os modernistas

Pereira (2016, p. 247) fala que assim como a arte do século XIX, a importância e qualidade artística dos artistas nesse período de passagem para o XX também foi diminuída pelo discurso modernista, já nos anos 1920. Somente nas últimas décadas alguns artistas desse

[64] Jornal do Comercio, Rio de Janeiro, 26 de ago. de 1918
[65] Jornal Cidade do Rio, Rio de Janeiro, 4 de ago. de 1899
[66] Ata da Sessão da Congregação acadêmica do dia 15 de dez. de 1885 - Acervo digital do Museu D. João VI.
[67] Ata da Sessão da Congregação acadêmica do dia 19 de dez. de 1886 – Acervo digital do Museu D. João VI

período voltam a ser estudados e valorizados, o que acontece também nesse momento ao trazer uma história esquecida como a de Sebastião Fernandes.

A drástica interpretação entre academicismo e modernismo como estando em polos opostos, foi uma construção modernista, interessado na rejeição da arte acadêmica. Os únicos artistas do século XIX que interessavam eram aqueles que anunciassem movimentos modernistas, conforme conta Pereira (2016, p. 13). A crítica à dicotomia entre vanguarda e tradição, proposta pelo Modernismo, iniciou-se por volta dos anos 1970, como uma reavaliação do século XIX.

Pereira (2016) também relata que para grande parte da historiografia do século XX, a arte do século XIX estaria separada em dois grupos antagônicos, de um lado, a produção tradicional, ligada a academia, aos salões, aos cânones clássicos e resistência a mudanças sociais e culturais. De outro lado, a produção dissidente, em choque com as academias e salões, criticando os cânones tradicionais e ansiosa por mudanças.

As críticas à Academia aumentaram no final do século XIX. Uma delas era o pouco espaço disponível para os concursos de Premio Viagem e das Exposições Gerais. Outra era a falta de professores. Todos pediam por reformas na Academia, formando grupos opositores, como os modernos e os positivistas, de um lado pedia-se pela continuidade da instituição com ensino modernizado e de outro lado por sua extinção, preferindo investir na generalização do ensino básico, em que as artes estariam incluídas. Os professores e alunos protagonistas dessa crise são de uma nova geração, chamada geração 1870, que conviviam com um novo momento do país – o movimento abolicionista e republicano, aliado aos novos desejos por progresso e modernidade.

Na prática artística, essa geração se afasta do idealismo clássico e as pregações românticas e se engaja no Realismo. Substitui os temas clássicos e bíblicos por cenas do cotidiano, valorizando a espontaneidade e sinceridade do artista. Nesse âmbito que se atuará a reforma de 1890. Aliado a isso, há um aumento no mercado de trabalho para o artista, consequência da modernização do pais, crescimento urbano e econômico de parte da população. Os artistas dessa geração já podem pensar em uma vida independente da Academia. Toda essa crise culmina na reforma de 1890, onde a Academia passa a se chamar Escola Nacional de Belas Artes. Os velhos professores são afastados e os jovens, especialmente Rodolfo Bernardelli e Rodolfo Amoedo assumem a direção.

A queda da monarquia não trouxe somente a perda do grande prêmio de primeira ordem a Sebastião, mas também as mudanças no sistema de ensino na AIBA modificaram seu mundo

artístico/acadêmico. Com o novo regime republicano em fase inicial do Brasil, também foi reformulada a Academia Imperial, um dos grandes símbolos da Monarquia brasileira. Uma das principais reivindicações era trazer o sistema de ensino da então Escola Nacional de Belas Artes mais perto dos moldes republicanos. O jornal *O Paiz*, de 1910[68], em uma nota sobre a Escola, mais especificamente sobre a elegibilidade dos professores Henrique e Rodolpho Bernardelli, relata as novas mudanças no sistema de eleição dos professores. Os mestres que durante o período do Império mantinham o cargo acadêmico de forma vitalícia, na nova reforma da instituição exerceriam suas funções temporariamente com duração de dez anos, renováveis por mais dez. A partir de 1902 uma nova reforma instituiu o prazo de cinco anos, sendo escolhidos pelo corpo docente e podendo ser reconduzido ao cargo por apenas mais um mandato, estimulando assim a variação constante de professores e métodos de ensinos. Estas mudanças causaram em seu início na falta de professores aptos a exercer a função.

Boiteux (1944) comenta que ao assumir a direção da recém-reformulada Escola, em 1890, Bernardelli agia como "um verdadeiro ditador". Por não aceitar as novas mudanças e o novo diretor, Sebastião mantém um certo afastamento e "no isolamento do seu atelier, em porfiado labor, se ajustava mais e mais na justeza de seu pincel, fazendo brotar, em telas sucessivas, frutos do seu gênio artístico" (BOITEUX 1944, p. 32). Nem Boiteux, nem Sebastião são exclusivos nesta visão sobre Bernardelli. Weisz (2007) conta que embora muitos, dentre os quais, ilustres contemporâneos amassem, respeitassem e admirassem Rodolpho Bernardelli, outros não o consideravam tão bem. Muitas críticas eram vindas de antigos amigos e colegas de trabalho que em algum momento o ajudaram, mas que foram afastados de seus postos quando este assumiu a direção da Escola, dentre os quais, Victor Meirelles. A discordância com os métodos de Bernardelli era tanta que um grupo de quase trinta artistas realizou um abaixo assinado discordando de sua direção.

Com o fim da monarquia e a instauração do governo provisório republicano, surge a grande oportunidade de reformular o sistema de ensino e como se daria a função de professor na nova escola. O premiado artista, que colecionava honrarias, ano após ano, desde seus primeiros dias como estudante do Liceu e posteriormente da AIBA, cede lugar a um artista que gradualmente se distancia dos eventos e premiações nacionais. Há menção da participação de Sebastião apenas em 3 Exposições Gerais de Belas Artes nos anos de 1896, 1901 e 1905, pouco se compararmos com a constante participação de outros artistas contemporâneos.

[68] Jornal O Paiz. Rio de Janeiro, 22 de mar. de 1910.

A reforma da Academia em Escola em 1890 estava ligada às reformas educacionais realizadas por Benjamin Constant, então Ministro da Instrução Pública. Constant não desejava o fim da Academia como sugerem alguns historiadores, mas reconhecia seu valor e a necessidade, para sua reforma na educação, de professores de desenho saídos da instituição. Como as medidas reformistas centravam-se, em grande parte, no Rio de Janeiro, a ENBA deveria ser um modelo nacional no ensino das Belas Artes. (DAZZI, 2013, p. 102).

Fora da Academia, na luta diária para viver de sua arte, o jornal *Gazeta de Notícias* de 1895[69] conta que Sebastião Fernandes apresentou ao conselho municipal do Rio de Janeiro uma pintura representando as festas de comemoração de 15 de novembro de 1894. O conselho, reunido no dia 10 de junho, teria aprovado a compra da pintura para o município. Esta notícia nos instiga a refletir sobre o pintor Sebastião neste momento turbulento da política brasileira onde o artista busca apenas realizar o seu trabalho como pintor sem ser conduzido por ideologias ou partidarismos políticos, realizando trabalhos, na maior parte retratos, tanto para monarquistas quanto para republicanos. Isso nos faz pensar sobre o real motivo do afastamento de Sebastião das grandes exposições da ENBA, a discordância com a atual diretoria e não sua possível lealdade a monarquia.

Em 1900 Sebastião participa da Exposição Artístico-Industrial Fluminense em comemoração dos 400 anos do Brasil onde recebeu a medalha de prata. A exposição foi realizada nas dependências do Liceu de Artes e Ofícios, situado então no Largo da Carioca. Foi um grande acontecimento para a época, contando com 162 expositores industriais e artísticos e um público de oitenta mil duzentos e vinte e oito pessoas, como descreve Bielinsky (2003, p. 118).

No ano seguinte, em 1901, na Exposição Geral das Belas Artes, sua segunda participação na era republicana[70], Sebastião foi agraciado com a Menção Honrosa de Primeiro Grau[71] entre 231 trabalhos expostos por 54 artistas, (BOITEUX, 1944, p. 34). Guimarães (1977) relata o fato em que Victor Meirelles orientou Sebastião a participar da Exposição Geral com uma pintura em específico, sendo este um dos últimos conselhos do velho mestre, disse a Sebastião, que deveria esquecer as mágoas passadas e pensar na consagração de seu nome. Só Meirelles conseguiu tirá-lo de seu isolamento. Com a reestruturação da AIBA em ENBA, as

[69] Jornal Gazeta de Noticias, Rio de Janeiro, 12 de jun. de 1895.
[70] Sebastião havia exposto três pinturas na Exposição Geral de 1896, sendo uma de um menino chamado Roberto e mais dois retratos.
[71] Salão de 1901. Jornal A Notícia, Rio de Janeiro, 24 de set. de 1901.

Exposições Gerais passaram a conferir também um prêmio de viagem de dois anos na Europa. Novamente, por muito pouco, o tão almejado benefício escapa pelos dedos de Sebastião.

O jornal *Don Quixote*[72] descreve a obra do pintor exposta no Salão da Exposição Geral das Belas Artes de 1901 como sendo de uma menina com o leque aberto, cujo título da pintura seria Helena. Guimarães (1977, p. 165) a intitula *Fantasia Japonesa*. A descrição, menina trajada à japonesa, adquirida pelo Visconde de Sande, é relatada por Boiteux (1944, p. 41) em sua listagem das obras de Sebastião. Na mesma lista, Boiteux cita a pintura *Retrato de Helena*, sem mais indicações e assim considerando de que se tratam de pinturas distintas, quando na verdade referem-se a mesma obra. Ao comentar sobre a Exposição de 1901, Boiteux declara que a pintura de uma menina trajada a japonesa chamou a atenção do público por seu acabamento, sendo merecedora do prêmio, mas ao invés de ser adquirida pela Escola, foi comprada pelo Visconde de Sande. Segundo relata o escritor, o diretor da instituição considerava a pintura "moeda fraca". Para colocar um ponto final quanto a estas controvérsias, no catalogo original da Exposição Geral de 1901 consta o seguinte nome da obra exposta por Sebastião: "*Helena* (retrato a Fantasia). Pertence ao Sr. Visconde de Sande".

Infelizmente este catálogo não traz qualquer fotografia ou desenho de como seria essa pintura. Por longo período as artes plásticas se mantiveram sob os moldes neoclássicos e românticos, porém dos anos 1880 a 1920 há maior engajamento ao Realismo, afastando-se de temas clássicos e bíblicos em prol de temas que valorizem a vida cotidiana, a sinceridade e a espontaneidade do artista. Ao lado do Realismo, os artistas brasileiros absorveram outros movimentos formulados na Europa, especialmente na França, como Impressionismo e Simbolismo e aproximando-se das vanguardas históricas como Fauvismo e Expressionismo. A produção dessa geração é muito heterogênea, alguns não se filiaram a um ou outro movimento, mas moviam-se dentro de um grande leque de possibilidades, como afirma Pereira (2016, p. 248).

Naturalmente Sebastião absorveu um pouco dessas transformações, pois vemos que sua pintura não está rigidamente ancorada aos cânones clássicos, embora tenha predominância na tradição. As investidas como a pintura direta, sem a presença de desenho a carvão na tela e a fina camada pictórica que constrói a imagem sem grandes sobreposições de tinta, ressoam as novas tendências de uma pintura ágil e livre. Embora Sebastião tenha desenvolvido grande produção de retratos que alguns poderiam rotular como realistas, suas intenções não são de total compromisso com a realidade tal como se apresenta. Há idealizações, tano na postura, quanto

[72] Jornal Don Quixote, Rio de Janeiro, 1901, ed. 137.

nas feições, vestimentas, ambiente e olhares dos retratados a fim de transmitir aquilo que está para além da apreensão retiniana.

A incessante busca pelo novo e original é uma das bandeiras modernistas, principal crítica da tradição que formou Sebastião. A originalidade total é completamente impossível, é inalcançável, contudo mesmo assim parece que todo aquele que não se rendesse a tal utopia não deveria ser digno de valor. Não é no novo e original que se apoia a arte, como diz Cézanne: "a busca da novidade e originalidade é uma necessidade artificial que apenas deriva da banalidade e ausência de temperamento" (BARNES, 1993, p. 46). Embora haja várias referências acerca da produção de Sebastião ir além de cópias e retratos, mesmo que até o momento não as tenhamos encontrado, nas imagens de tais trabalhos percebemos um artista extremamente habilidoso, com grande maestria do escorço, uma composição de autoria própria, complexa, articulando vários elementos de origem verdadeiramente clássica, mas também fazendo referência aos seus mestres brasileiros, como se pode notar pelos vários prêmios por ele conquistados ao longo de sua carreira acadêmica.

Sebastião, antes de tentar ser um artista "original", era pintor, pois buscava entender e resolver questões próprias da pintura, da representação da imagem em uma superfície plana. Se marginalizarmos a Sebastião por ter sido um retratista, baniremos grande parte dos grandes mestres da pintura que também se dedicaram magistralmente a esse gênero pictórico. É dentro desse espírito, que não faz parte de todos os reformistas da AIBA na virada do século, mas de grande parte destes que se desdobra a luta do pintor Sebastião. A luta de Sebastião como artista é contínua, as vitórias dão lugar a fracassos, não por falta de talento, mas por questões adversas que de alguma forma levam Sebastião para longe do merecido reconhecimento, como podemos perceber em sua participação nas pinturas da Igreja da Candelária no Rio de Janeiro.

2.3 A igreja da Candelária

Antes mesmo de falarmos sobre a igreja da Candelária no Rio de Janeiro e sua relação com Sebastião Fernandes, faz-se necessário entender melhor como surgiu a devoção a Nossa Senhora da Candelária e como esta aparece em solo brasileiro. A invocação à Nossa Senhora

das Candeias, da Luz, da Candelária ou da Purificação[73], sendo todas estas a mesma Nossa Senhora, tem início nos primórdios da era cristã. Esta festividade remete a apresentação do menino Jesus no Templo e também a purificação de Nossa Senhora quarenta dias após o nascimento do Menino. Conforme os estatutos mosaicos, após darem à luz, as mulheres permaneceriam impuras por quarenta dias, sendo assim não poderiam frequentar o Templo nesse período e só após deveriam apresentar-se ao sumo sacerdote a fim de oferecer seu sacrifício e assim se purificar novamente. Do acontecimento em que José e Maria apresentam o Menino e a purificação de Maria surge a festa de Nossa Senhora da Purificação. Das palavras proferidas por Simeão, quando ao encontrar o casal com o Menino no Templo "luz para iluminar as nações e glória de Israel, vosso povo" (Lucas, Cap. 2, v. 32) surge o culto à Nossa Senhora das Candeias, ou festa "das candeias" celebrada com uma procissão de velas acesas para relembrar a promessa de que Jesus seria a luz a iluminar as nações.

A tradição católica conta que a imagem da Virgem das Candeias ou da Luz teria aparecido aos nativos da ilha de Tenerife (Ilhas Canárias) em 1400 d.C., onde posteriormente ficou guardada em uma caverna. Séculos mais tarde, neste local, foi construído o Templo e Basílica Real da Candelária e assim, a Santa tornou-se padroeira das Ilhas Canárias com o nome Nossa Senhora da Candelária. Machado (2017) conta que deste mesmo arquipélago, mais precisamente da ilha de Palma partiu o devoto casal Antonio Martins de Palma e sua esposa Leonor Gonçalves para após uma turbulenta viagem marítima darem início a construção, no Rio de Janeiro, do templo dedicado a Santa a quem devotavam.

Curiosamente, muito próxima a igreja da Candelária encontra-se em Itaoca, São Gonçalo, as margens da Baia de Guanabara uma pequena capela dedicada à Nossa Senhora da Luz, erguida no século XVII, como conta a tradição, pelo capitão Francisco Dias da Luz, como agradecimento por ter sobrevivido a um naufrágio[74]. Muitos fatos coincidem entre as histórias da igreja de Martins de Palma e a capela do Cap. Francisco da Luz. Primeiro pela proximidade do fato, ambas no Rio de Janeiro as margens da Baia de Guanabara. Segundo, pela devoção à mesma Virgem, pois como já dito, tanto Nossa Senhora da Candelária como Nossa Senhora da Luz referem-se a mesma Santa. O terceiro elemento de conexão, trata-se da similaridade de motivos para a construção da igreja, o livramento de um naufrágio. Acrescento o fato de que ambas as histórias contadas e as construções dos templos ocorrem concomitantemente durante o século XVII.

[73] Mais sobre a origem da devoção a Nossa Sra. da Candelária: < https://www.a12.com/academia/catequese/a-origem-da-devocao-a-senhora-das-candeias > Acesso em 20 jan. 2020

[74] < http://saogoncaloturismo.com.br/project/capela-da-nossa-senhora-da-luz/> Acesso em 27 jan. 2020

Histórias de livramentos de naufrágios e o cumprimento de promessas através da construção de igrejas não são exclusividades da Igreja da Candelária, tampouco da Igreja da Luz. Em uma rápida pesquisa, é possível encontrar outras histórias muito similares que se repetem de norte a sul do Brasil. Do nordeste brasileiro, conta-se a história de outra situação de devoção, promessa e salvamento da morte eminente em alto mar. No Parazinho, Ceará, no início do século XVIII, os náufragos de uma embarcação perdida ergueram uma capela em devoção a Nossa Senhora do Livramento em cumprimento da promessa feita a Santa[75]. Um pouco mais ao sul, na Bahia, a Igreja do Bonfim é fruto de uma promessa do capitão português Teodósio Rodrigues de Farias ao Senhor do Bonfim. A história se desencadeia em meados do século XVIII.

Após ser salvo de um naufrágio, o capitão cumpre seu voto e constrói uma igreja para abrigar a imagem do Senhor do Bonfim trazida por ele de Portugal[76]. Em Santa Catarina, na cidade de São Francisco do Sul, a igreja Matriz Nossa Senhora da Graça também tem um início muito similar a estes relatos anteriores. Em 1553 um navio espanhol, navegando em direção ao Rio da Prata, encontrou-se em meio a uma terrível tempestade. Com medo da morte, a tripulação e o comandante fazem a promessa de edificar uma capela dedicada à Nossa Senhora da Graça, caso saíssem vivos da tormenta. Quando veio a calmaria, aportaram onde hoje é a cidade de São Francisco do Sul e ali edificaram uma capela em honra à Santa[77].

Não nos cabe questionar a veracidade de tais fatos, mas, por algum motivo, a história parece se repetir frequentemente nos séculos XVIII e XIX. Entendemos também que o meio de transporte marítimo da época não era tão seguro como é nos dias atuais e uma travessia do Atlântico era, além de demorada, muito arriscada, principalmente quando os ventos sopravam descontroladamente sobre as velas nas terríveis tempestades. Segurar-se na fé parece ser a única saída quando não se tem mais controle de nada.

Localizada no centro da cidade carioca, a igreja da Candelária (Fig. 57), abriga uma série de obras significativas para a arte nacional. A igreja da Candelária surge, segundo a história contada, de um momento trágico na vida do casal Antonio Martins de Palma e Leonor Gonçalves, mas também de uma grande libertação. Em meio a uma grande tempestade em alto mar, Martins faz a promessa de construção de um templo dedicado a Santa onde encontrassem um porto seguro. A fantástica história da igreja da Candelária no Rio de Janeiro é contada mais

[75] < https://diocesedetiangua.org/paroquia/par%C3%B3quia-nossa-senhora-do-livramento > Acesso em 27 jan. 2020.
[76] < https://www.santuariosenhordobonfim.com/historia > Acesso em 27 jan. 2020.
[77]< https://sanctuaria.art/2017/01/19/matriz-de-nossa-senhora-da-graca-sao-francisco-do-sul-sc/> Acesso em 27 jan. 2020.

detalhadamente em seis momentos no alto da igreja como parte da bela decoração em seu interior. O próprio Imperador D. Pedro II aconselhou a Irmandade de Nossa Senhora da Candelária para que Zeferino da Costa realizasse a decoração interna da igreja. Tal feito rendeu a Zeferino grande prestígio e por esse trabalho, seu nome é engrandecido entre os grandes artistas nacionais.

Figura 57 – Igreja da Candelária, Rio de Janeiro. Imagens: Marco Baptista

No prefácio escrito por Ernesto da Cunha Araújo Viana, do livro de Zeferino da Costa, encontramos uma bela declaração da grandiosidade destas pinturas devido a maestria técnica com que foi executada, mesmo sobre uma superfície curva como é o teto da igreja.

> A composição não tem rival no Rio de Janeiro, quanto à magnitude dos assuntos tratados com técnica magistral, quanto às reconstituições arqueológicas constantes dos painéis da nave; quanto às dificuldades de perspectivas vencidas nas concavidades e curvaturas dos tetos, naturalmente por estudos prévios em cartões, onde Zeferino da Costa seguiu à risca as lições dos maiores mestres da Pintura Histórica.[78]

Não poderíamos deixar de analisar as composições sem rival dos painéis, os quais abordaremos mais detalhadamente nas próximas páginas, onde trataremos uma por uma das pinturas. Argeu Guimarães (1977) identificou a importância da realização dessa obra para a consolidação de Zeferino no panteão dos grandes pintores nacionais, pois tal feito "consagraria um pintor até ali pouco conhecido, à falta de um ensejo assim propício, ficaria talvez injustamente esquecido da posteridade. Os painéis lhe garantiam o ingresso na História da pintura". (GUIMARÃES, 1977, p. 164).

[78] COSTA, João Zeferino da. Mecanismo e Proporções da Figura Humana, Prefácio de Ernesto da Cunha Araújo Viana. In: Arquivos da Escola Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro. Universidade do Brasil, 1956 n. 2 p. 15 a 17. Texto disponível em< http://www.dezenovevinte.net/txt_artistas/jzc_proporcoes.htm>. Acesso em 20 jul. 2019.

No site da igreja[79], é possível encontrar, de forma simples, informações sobre as ações ocorridas no templo. Em 10 de maio de 1879 é assinado com o pintor João Zeferino da Costa o contrato para as pinturas murais da capela-mor, cúpula e pendentes. Em 1883 as pinturas da capela-mor e cúpula foram concluídas e em 1889, o artista foi novamente contratado para realizar a pintura mural dos seis quadros históricos do teto da nave central. É mais especificamente sobre estes painéis que falaremos mais enfaticamente nas próximas linhas.

Figura 58 – Painéis do Teto da Igreja de Nossa Senhora da Candelária. Rio de Janeiro. Fonte: Wikimedia Commons

Como já dito, os seis painéis (Fig. 58) relatam a história da devoção à Santa Nossa Senhora da Candelária e a origem da construção da Igreja da Candelária. Os fatos ilustrados percorrem um espaço de tempo que se estende entre os anos 1600[80] e 1811. Machado (2017) nos conta a história ilustrada pelos painéis, a qual se inicia na viagem marítima do casal Antonio Martins da Palma e sua esposa Leonor Gonçalves, ambos devotos de Nossa Senhora da Candelária. Ele era um rico armador, filho de nobres tendo o apelido tomado de sua terra natal, a ilha de Palma no arquipélago das Canarias. Durante a travessia do Atlântico, uma forte tempestade quase destruiu o barco, o casal então faz a promessa da construção de uma capela

[79] <https://www.candelariario.org.br/> Acesso em 25 jun. 2019.
[80] O período da construção da pequena igreja é estimado entre os anos 1600 e 1630 segundo o site: < http://www.candelariario.org.br_ > Acesso em 25 jun. 2019.

para a Santa, no primeiro porto que desembarcassem, caso suas vidas fossem salvas. O livramento veio e o porto seguro foi o Rio de Janeiro. Agradecidos a Nossa Sra. da Candelária desistiram de prosseguir a viagem, fixando habitação no Rio, talvez influenciados também por Portugal e Espanha estarem ligados pela mesma coroa (1580 – 1640). Bastava agora cumprir a promessa, o que se concretizou no início do século XVII com a construção de uma pequena capela. É confirmado por historiadores que a pequena capela já existia em 1634 levando muitos a pensar que a pequena igreja foi fundada pelos anos 1630 ou mesmo antes pelos anos de 1604 (MACHADO, 2017, p. 25). Esta igreja construída dentro das terras adquiridas pelos Palma, Martins e Leonor, era conhecida como igreja da Várzea, devido a sua localização na várzea da cidade (MACHADO, 2017, p. 27). Em 1775 foi decidido substituir o desgastado e malconservado templo e inicia-se a construção da igreja da Candelária tal como a conhecemos hoje. A igreja da Candelária foi inaugurada muito antes de seu termino, em 1811, porém já com a fachada concluída, contando com a presença do príncipe regente D. João. A obra prosseguiu e foi finalizada somente em 1898[81].

Nos painéis notamos dois momentos bem distintos, de um lado, as pinturas *A partida* (Fig. 59), *A Tempestade* (Fig. 61) *e A Chegada* (Fig. 63), todas mantendo como elemento estrutural de grande importância a embarcação que leva os viajantes. As três imagens estão dispostas lado a lado estabelecendo assim claramente uma unidade, não somente pela representação da nau nas três imagens, mas também pela estrutura singular. O ritmo das pinturas é cadenciado pela repetição das diagonais acentuadas pelos movimentos da grande vela da embarcação. Os espaços pictóricos são divididos horizontalmente ao centro, onde também perpassa a linha do horizonte da composição. Na metade superior das pinturas, estão os céus, a calmaria e a força dos ventos. Na metade inferior, o peso, a densidade e a ação humana criando duas atmosferas presentes nos três painéis.

No lado oposto a estes painéis, outros três dão continuidade a narrativa mantendo unidade por dois fatores, o primeiro, devido as ações transcorridas em terra firme, na localidade onde se encontra a atual igreja Nossa Senhora da Candelária, no Rio de Janeiro. O segundo fator se dá pelo fato de que *O Voto Cumprido* (Fig. 65), *A Sagração* (Fig. 67) *e A Inauguração* (Fig. 69) se correlacionam diretamente pela repetição do primeiro templo nas três imagens. Nas duas primeiras, *Voto Cumprido e A Sagração* é nítida a relação entre ambas por conter a mesma igreja ao fundo, com poucas variações de ângulo e proximidade. No terceiro e último painel da

[81] Nestes sites podemos encontrar o relato da história mitológica da fundação da igreja da Candelária. <https://www.candelariario.org.br/sobre-a-candelaria/ > e < https://diariodorio.com/histria-da-igreja-da-candelria/> Acesso em 5 mar. 2020.

história, *A Inauguração (*Fig. 69), a mesma igreja também aparece, mas em um plano mais distante e ofuscado, sem grande influência na composição. Assim como aquelas três pinturas no lado oposto, estas também mantêm o corte horizontal ao meio da pintura coincidindo com a linha do horizonte, sendo que, também nestas toda a ação humana se desenvolve na metade de baixo. As linhas diagonais marcantes das primeiras composições dão lugar as estáveis verticais da arquitetura dos prédios, que mantém a unidade compositiva quanto ao posicionamento ao lado direito. Cabe acrescentar a presença do casal protagonista das cenas iniciais, Martins e Leonor, nos quatro primeiros painéis, desta forma estabelecem mais um elemento gerador de unidade ao grupo de painéis.

As imagens a seguir são estudos em tamanho reduzido para os painéis pintados na Igreja da Candelária, assinados pelo pintor Zeferino da Costa. As pinturas foram feitas em óleo sobre madeira, medindo 62,5 x 46,5 cm, realizados em Roma, em 1896. As obras fazem parte da coleção: Jaime G. Ramaciotti. Como já declarado por Araújo Vianna em seu prefácio à obra de Zeferino (COSTA, 1956, p. 17), a estrutura composicional destes painéis "não tem rival no Rio de Janeiro", por esse motivo nos atentaremos um pouco mais sobre essa questão. Nos painéis estão sistematizados séculos de estudo acerca da organização do espaço pictórico, tarefa árdua, que envolvia muito conhecimento e sensibilidade dos pintores. Conforme veremos mais adiante, onde falaremos mais sobre a participação de Sebastião nessas pinturas e sua possível intervenção na composição dos painéis, notaremos a mesma habilidade presente em outras pinturas do artista.

Figura 59 – COSTA, João Zeferino da. *A partida*. 1896. Óleo sobre madeira. 62,5 x 46,5 cm. Coleção: Jaime G. Ramaciotti

A Partida (Fig. 59) é o primeiro quadro da série histórica. Na cena estão representados Antonio Martins da Palma, sua esposa Leonor Gonçalves e uma jovem, que ao que indica seria a dama de companhia de Leonor. Os personagens estão ao centro da composição sendo despedidos por um grupo de pessoas formado por jovens e adultos, mulheres e crianças, contando até mesmo com a presença de um cão na cena. Os marinheiros em movimentação intensa pelo barco, demonstrando grande esforço físico, sinalizam a eminente largada. (MACHADO, 2017, p. 29). Notamos que o pequeno grupo a se despedir do casal, aparentemente formado por amigos e parentes próximos, provém de nível social mais elevado. Os seus trajes nos indicam pertencerem a um grupo social de posses financeiras, do qual Martins se inseria por sua riqueza e fidalguia.

O sacerdote a abençoar a viagem aponta para a identificação dos personagens como donos de grande prestígio social e devoção a fé católica. A exceção ao grupo se apresenta com o senhor que está no pequeno barco a direita, trajando vestimentas mais modestas, aparentando ser um simples pescador que ali já se encontrava ou viera pela curiosidade. Esta única figura a representar os humildes moradores de Palma, contempla a cena a distância sem qualquer

identificação com o casal, contudo cria nos mais humildes observadores um elo de identificação. Outra figura emblemática é o cão que fita diretamente o olhar nos viajantes enquanto transmite em sua posição relaxada e a insinuação de balanço do rabo o mesmo sentimento de euforia do grupo de pessoas. O momento é de despedida, mas o sentimento a tomar conta da cena é de alegria, demonstrado por gestos extravagantes daqueles que se despedem de Leonor e Martins

Olhando atentamente, veremos uma composição muito bem organizada, onde predominam linhas e formas estáveis, evocando através destes elementos a tranquilidade da partida. No esquema, da imagem à direita (Fig. 60), as linhas marcadas em vermelho são aquelas que estão presentes na composição de forma bem clara, as linhas azuis, são aquelas sugeridas por contornos dos objetos. Em verde estão marcados as massas e os direcionamentos dos gestos e olhares dos personagens. Em preto são evidenciadas as formas mais pregnantes da composição.

Ao lermos a pintura, partindo da área esquerda no alto, logo somos levados pela forma do mastro e vela que formam em conjunto um triângulo que como uma grande seta nos empurra rapidamente para a direita. O mastro em posição vertical segura a inércia da leitura e com auxílio das linhas inclinadas formadas pelas cordas, logo somos levados mais abaixo da composição. Da mesma forma, a grande vela e as curvaturas mascadas em azul, formam um grande funil que conduz o plano superior com o inferior da composição, desembocando próximo aos personagens principais, Martins e Leonor.

Figura 60 – Esquema estrutural de *A partida*

O posicionamento das mãos do sacerdote, que parece abençoar a viagem do casal, é a ponta final de uma linha fragmentada que nos leva diretamente aos viajantes. A conexão de Leonor e Martins com o grupo de pessoas se dá pela disposição em que se encontram. O casal parece olhar diretamente para o grupo que se volta em sua direção tanto no movimento de cabeça quanto por gestos de despedida. As formas circulares presentes nos chapéus e na batina do padre, são formas de grande simplicidade e por isso chamativas dentro da composição, a fim de construir elementos fortes em vários pontos da pintura. Outra forma de conexão que harmoniza a pintura e por isso a compreendemos como um todo único e não como elementos recortados é a repetição de cores e tons semelhantes coo brancos, cinzas, terras e verdes. De forma geral a composição é estável, mas não monótona e assimétrica, porém há equilíbrio de forças entre ambos hemisférios, direito e esquerdo, tanto quanto há compensações entre direcionamentos ascendentes e descendentes a exemplo das cordas que se elevam ao alto enquanto as curvas das velas tomam sentido oposto, neutralizando as forças. Ao centro da tela, o casal Martins e Leonor ancoram em si a maior parte das linhas que sustentam a pintura e seja qual for o local de entrada dos olhos na composição, seus traçados e formas nos levarão diretamente aos personagens principais.

Figura 61 – COSTA, João Zeferino da. *A tempestade*. 1896. Óleo sobre madeira. 62,5 x 46,5 cm. Coleção: Jaime G. Ramaciotti

Neste segundo quadro, **A Tempestade** (Fig. 61), a força dos ventos e do mar estão prestes a destruir a embarcação. A grande vela se desprende de sua base e num ato de desespero um dos tripulantes tenta segurar o mastro prestes a cair. Todos parecem desesperados, lutando pela sobrevivência, inclusive a dama de companhia que se encontra em segundo plano ajoelhada com as mãos na cabeça. Martins de Palma é o único personagem que transmite estabilidade enquanto abraça com uma mão sua esposa Leonor com a outra eleva um movimento em direção ao céu de onde parte uma luz irradiada pelo vulto da Virgem representado em poucas linhas e monocraticamente. Neste momento Martins de Palma parece pedir pelo livramento da morte e fazer o voto de construir uma capela para a Nossa Senhora da Candelária no primeiro porto seguro em que atracassem, caso seu pedido fosse atendido. (MACHADO, 2017, p. 30).

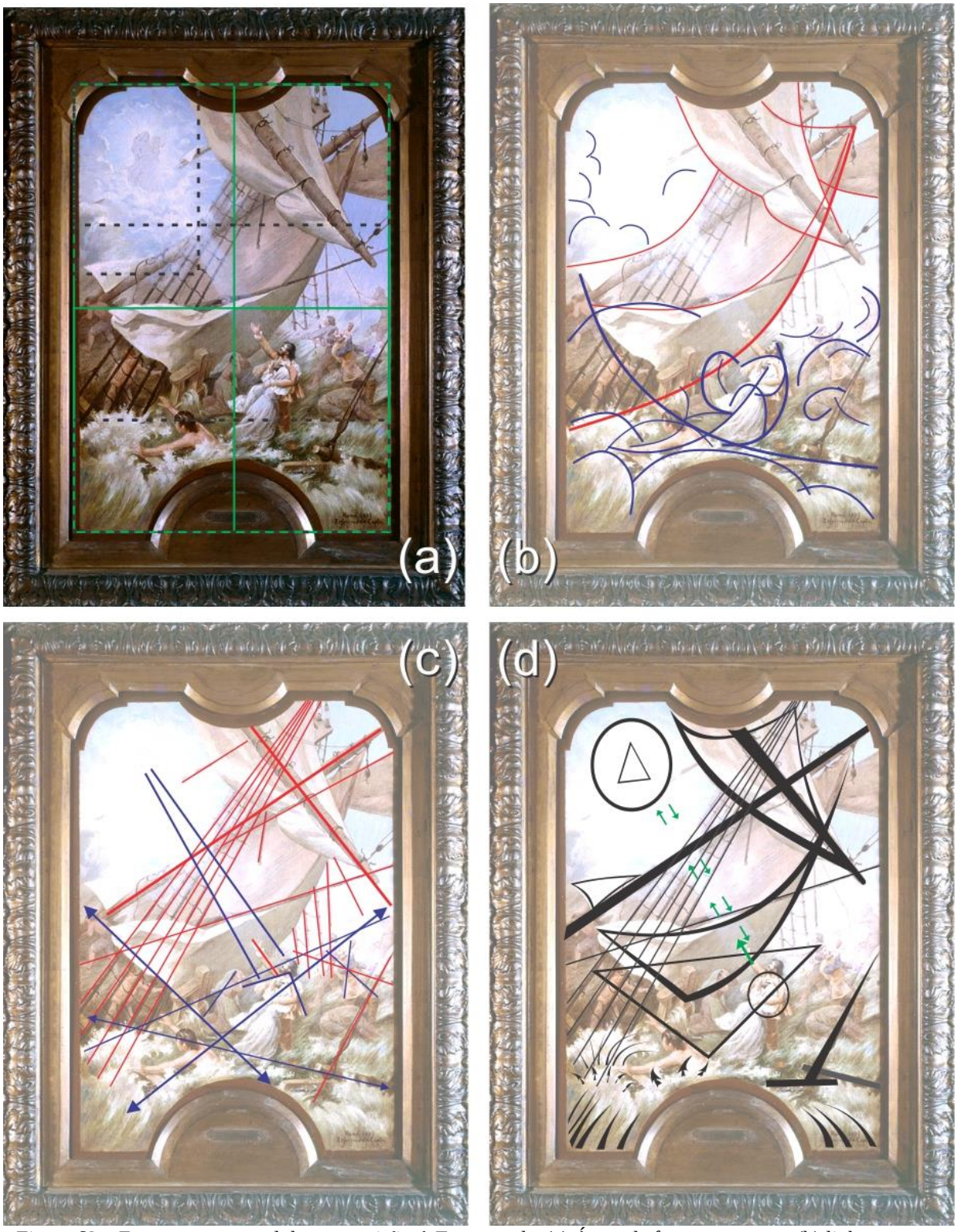


Figura 62 – Esquema estrutural da composição *A Tempestade*: (a) Áreas de força no espaço; (b) linhas curvas; (c) Linhas retas; (d) formas básicas

Em virtude da complexidade do tema e a sua importância, pois é nesta cena que se justifica a origem da igreja da Candelária, a composição desta pintura se sobressai as demais. Por se tratar de um momento turbulento e intenso da história, a estrutura criada para esta pintura é da mesma forma dinâmica e repleta de ação e forças abstratas intrincadas na ilustração (Fig.

62). Para fins didáticos separamos a imagem em quatro momentos, na imagem (a) colocamos as marcações das áreas de força no espaço compositivo seguindo o esquema da figura 5; na imagem (b) as dinâmicas em linhas curvas; na imagem (c) as linhas retas e em (d) algumas formas básicas e direções que suportam a composição. Retornando em (b), temos em vermelho as linhas curvas que estão claramente marcadas através dos contornos e em azul as linhas sugeridas, que não estão claramente delimitadas, mas que percebemos facilmente. Somando todas estas linhas, percebemos a dinâmica dos movimentos curvos, como se fossem ventos a soprar em todas as direções criando instabilidade na cena. As linhas maiores, tanto vermelhas quanto as azuis, atravessam a pintura ligando partes do plano superior ao inferior e o mesmo ocorre com ambos os hemisférios direito e esquerdo.

As curvas vermelhas formadas pelas velas na parte superior amortecem nossa leitura proveniente da parte mais alta, e quase em um movimento de ziguezague repousamos no turbulento cenário em que as pessoas lutam por suas vidas. As linhas são muitas e nos jogam de um lado para outro, mas em algum momento aquelas que formam os corpos de Martins com Leonor em seus braços agem como um redemoinho para onde desembocam todas as linhas. Em (b) marcamos as linhas retas tanto aquelas evidentes, em vermelho, quanto aquelas perceptíveis, em azul. Nelas já não encontramos mais a estabilidade da pintura anterior, quando o barco ainda se encontrava parado. Não há linhas verticais ou horizontais, mas diagonais que se cruzam em vários momentos, algumas linhas nos transportam para cima e outras para baixo, sempre em diagonais ricocheteando pelas bordas da pintura, outras nos levam para ambas extremidades. Há também linhas menores, que não tocam as bordas da pintura, mas mantém o mesmo ritmo de diagonais presentes por toda a tela. Por fim, em (d) se apresentam as formas básicas que dão suporte e ordem em meio ao caos sugerido.

As formas e dinâmicas retiradas dessa pintura parecem uma construção abstrata muito bem estabilizada. O formato circular do céu entre nuvem em que a Santa aparece e seu formato triangular são grandemente cativantes por serem compostos pelas duas formas geométricas extremamente simples. O formato circular que se dispõe Leonor no peito de Martins interliga por similaridade o casal e a Virgem, mas essa ligação é acentuada pela luz que se projeta da Santa em direção ao casal e do olhar e principalmente do movimento do braço de Martins formando uma via de mão dupla. As madeiras do mastro principal quase insinuam uma cruz em queda, mas também agem para acalmar o olhar rápido do observador, da mesma forma que o tecido da vela logo abaixo. Da união das fracionadas linhas de contorno dos corpos de Martins, dos tripulantes e da embarcação se forma um triangulo instável salientando ainda mais

a atmosfera presente na cena. Na base da pintura, as águas que saltam em todas as direções tomam a embarcação gerando terror na tripulação.

Figura 63 – COSTA, João Zeferino da. *A chegada*. 1896. Óleo sobre madeira. 62,5 x 46,5 cm. Coleção: Jaime G. Ramaciotti

A Chegada (Fig. 63) é a terceira pintura da série. Nesta cena os personagens acabam de desembarcar e, em atitude de agradecimento pela libertação, Martins de Palma retira seu chapéu, enquanto Leonor e a jovem que os acompanha se ajoelham. Um pequeno grupo observa curiosamente a chegada do casal. Este grupo é bem diferente daquele que os despediu no início da viagem, principalmente no que se refere ao vestuário. Os europeus que no painel *A Partida* (Fig. 59) cobrem todo o corpo com belos trajes contrastam com a simplicidade encontrada na América e vestimentas que expõem grande parte da pele, mostrando a diferença não só de classes sociais, mas também o contraste climático entre Europa e o Rio de Janeiro. (MACHADO, 2017, p. 31).

O esquema estrutural dessa pintura (Fig. 64) também não é tão complexo quanto a pintura *A tempestade* (Fig. 61), mas também não é estático nem monótono. A linha do horizonte está acima da cabeça dos personagens, fazendo com que o observador olhe a cena de cima, como é expresso também nas demais pinturas. O barco ao fundo construído em tons azulados acentua a perspectiva aérea criando a ilusão de profundidade na pintura.

Figura 64 – Linhas estruturais de *A Chegada*

Três planos são bem definidos na imagem, o primeiro onde ocorre a cena do desembarque de Martins e Leonor e o grupo que os recebe, logo mais atrás outras embarcações e seus tripulantes se apresentam alheios à chegada do casal. A pintura é feita sem muita saturação de cores, predominando valores mais azulados. O terceiro plano é construído em total dessaturação, em uma escala de valores muito mais alta, destoando-se muito pouco do céu e do mar. Ao lado direito na linha do mar, notamos o que parece ser um outro barco vindo em direção ao cais e o um pequeno monte ao fundo no meio do mar, elemento característico da paisagem costeira carioca na época. Novamente a pintura explora as linhas marcantes e formas simples evidenciadas por grandes elementos para organizar o espaço. A disposição dos personagens primários e secundários, além das embarcações seguem a no mesmo sentido, irradiando do ponto de fuga, localizado fora da imagem, ao centro e a esquerda. Deste ponto corre uma diagonal até o lado inferior direito. Em contraste a esse movimento a base da vela se inclina em

sentido oposto, estabilizando as forças e segurando nossos olhos para que não tenhamos uma leitura da pintura mais rápida do que deveria.

As verticais formadas principalmente pelos mastros das embarcações e do navio ao fundo criam um ritmo estável assim como as horizontais presentes no tablado e na linha do horizonte. Algumas curvas, muito presentes nas pinturas anteriores trazem movimentação à pintura. A base retangular em que o casal caminha agora é solida e estável, as retas que constroem seus fundamentos nos transmitem a segurança de pisar em terra firme. Se começarmos nosso passeio visual a partir da região de onde irradia a cena, próximo ao ponto de fuga, iniciaremos novamente pelo quadrante superior a esquerda. O mastro inclinado da vela pode nos jogar para o alto, movimento reforçado pela vela construída de forma triangular em ascensão. Da mesma forma que podemos ser elevados ao canto direito superior direito, a linha de contorno da vela em sentido oposto, se prolonga pelo braço da dama de companhia apontando para os personagens em primeiro plano como percebemos através da marcação da linha em azul. Finalizando essa breve analise, notamos novamente a estabilidade presente no casal Martins e Leonor. Construídos sobre esqueletos estruturais triangulares de base paralela ao solo, transmitem a segurança da terra firme. Próximo aos personagens principais, a mulher com seu filho preso as costas e o homem que sobe para a plataforma forma em conjunto um triangulo instável quebrando a monotonia dos demais personagens.

Figura 65 – COSTA, João Zeferino da. *O voto cumprido*. 1896. Óleo sobre madeira. 62,5 x 46,5 cm. Coleção: Jaime G. Ramaciotti

O Voto Cumprido (Fig. 65), o quarto painel da série histórica, mostra o cumprimento da promessa de erguer uma pequena capela em devoção à Nossa Senhora da Candelária. A multidão é composta de ilustres e humildes moradores da cidade, convocados pelo badalar do sino no alto da torre, visivelmente em movimento. O terreno arenoso e a vegetação litorânea, assim como a presença de um casal que seleciona os peixes dentro do pequeno barco nos indicam a posição próxima ao mar. Martins de Palma, novamente ao centro da composição, parece dirigir-se a um dos líderes locais enquanto segura a mão de sua esposa Leonor que está saindo de sua cadeirinha de arruar[82]. (MACHADO, 2017, p. 38).

Novamente encontramos uma composição serena, estável, porém com grande movimentação e interligação entre os elementos figurados na pintura. O grupo que compõe a massa de personagens não se dispõe em paralelo no segundo plano, mas está colocado

[82] As cadeirinhas de arruar eram utilizadas principalmente por mulheres para o deslocamento nas cidades. Estas cadeirinhas, que podiam ser de vários formatos, conforme o status social do dono, eram puxadas por tração humana.

obliquamente, dessa forma eleva a movimentação da direita para a esquerda, equilibrando a tendência natural da observação no sentido oposto. Arnheim (2006, p. 418) comenta que "a obliquidade é um impulso principal no sentido de profundidade", o que claramente fica evidente neste caso. Mãos, vestes e movimentos de Martins, Leonor e outros personagens ao redor constroem um emaranhado de curvas, formas circulares e ogivais que se conectam e se misturam criando um movimento harmônico interligando as partes ao todo (Fig. 66). Os personagens à esquerda e abaixo da composição, devido ao isolamento aos demais, e por se construírem dentro de uma estrutura circular, despertam grande interesse visual. Estes, por sua vez, através do direcionamento do olhar de ambos e do posicionamento da canoa induzem o observador novamente para o centro da pintura. Os demais personagens secundários são construídos estavelmente sobre eixos verticais, sem movimentações exageradas a fim de não competirem com a dinâmica da cena principal.

Figura 66 – Linhas estruturais de *O voto cumprido*

Outras formas também causam interesse, devido sua simplicidade, como é o caso das formas presentes na arquitetura, ou seja: triângulos, quadrados e círculos. O mesmo ocorre nas bandeiras, cortinas e tecidos das janelas, contudo suas formas básicas triangulares ou retangulares, mesmo com leves distorções ainda mantém certo grau de simplicidade e pregnância das formas.

Figura 67 – COSTA, João Zeferino da. *A sagração*. 1896. Óleo sobre madeira. 62,5 x 46,5 cm. Coleção: Jaime G. Ramaciotti. Refere-se a benção da primeira pedra do atual templo, em 1775

A Sagração (Fig. 67) é a quinta pintura da série histórica. Nesta obra é ilustrado o momento da benção da pedra fundamental da nova igreja. Passado mais de um século do acontecimento registrado no último painel, nas duas últimas cenas não contamos mais como as figuras de Martins e Leonor. A cena retrata a mesma igrejinha da pintura anterior, mudando apenas o cenário ao redor. Através da disposição dos painéis *O voto Cumprido* (Fig. 65) e *A Sagração* (Fig. 67) lado a lado cria-se uma sutil mudança de foco em torno do fio condutor da narrativa. Nas imagens anteriores, tecia-se uma sequência de fatos ocorridos diretamente com o casal Martins e Leonor; agora desaparece o casal mantendo somente a igrejinha enquadrada de forma muito similar à anterior, trazendo para si o protagonismo da cena. O período do acontecimento é o final do ano setecentos e as mudanças sociais são visíveis devido ao grande acúmulo de pessoas e construções aos arredores da igreja. Abaixo do dossel instalado à frente da igreja o Bispo da diocese faz a sagração da primeira pedra contando com a presença do 3º Vice-Rei do Brasil, D. Luis de Almeida Portugal Soares Alarcão Eça Melo Silva e Mascarenhas

além de representantes eclesiásticos, civis e militares que prestigiaram a cerimonia. A pedra que se sagrou apresentava uma cavidade fechada com tampa também de pedra onde teria sido depositada a ata da solenidade. (MACHADO, 2017, p. 47 e 52).

Desconsiderando a presença do dossel, o qual se trata apenas de um elemento temporário, as mudanças na representação da igreja são sutis. Um leve zoom e um ângulo de visão um pouco abaixo da representação anterior são as variações mais evidentes da representação do prédio. O dossel no alto em forma ondulada segura o olhar no quadrante superior, suavizando a leitura rápida das linhas verticais dos suportes revestidos de plantas e das linhas arquitetônicas da torre da igreja. Ao mesmo tempo o dossel, por sua forma dinâmica, leva o olhar da esquerda para a direita, e pela sua sombra descemos suavemente para o centro da pintura.

Figura 68 – Linhas estruturais de *A Sagração*

A linha do horizonte ao centro da pintura, assim como nas demais cenas, está logo abaixo da altura dos olhos do sacerdote e acima da grande multidão, como visto pela marcação em ambas as imagens (Fig. 68). O ponto de fuga, apontado em vermelho na imagem a direita, é deslocado a esquerda para contrabalancear às forças direcionadas ao padre e demais clérigos. O rito religioso, acontecimento central da cena, ocorre ao redor de um altar onde os oficiantes

se dispõem em círculo, como mostrado no traçado em preto da figura a direita, e desse ponto central irradiam os demais participantes. Notamos o tensionamento em direção ao ato cerimonial, mais precisamente ao Bispo, pelas linhas inclinadas formadas pelo posicionamento das pessoas, conforme apontado pela marcação em azul, reforçado pelo direcionamento dos olhares voltados aos ministrantes da cerimônia, como nos mostram as setas verdes. As marcações vermelhas, referem-se a linhas estruturais claramente acentuadas por elementos figurativos como as duas colunas verdes de sustentação do dossel, os cajados empunhados pelos oficiantes da cerimônia, a cerca de madeira e a arquitetura do prédio. Nota-se também novamente a importância das formas básicas para dar sustentação aos elementos representados. Além dos retângulos e quadrados das janelas e portas, as costas do Bispo as cortinas se abrem formando um triangulo estável, atraindo a atenção do observador para o interior escuro da igreja. Logo à frente, a mesma forma é reforçada pela posição na qual se encontra o sacerdote.

Figura 69 – COSTA, João Zeferino da. *A inauguração*. 1896. Óleo sobre madeira. 62,5 x 46,5 cm. Coleção: Jaime G. Ramaciotti. Ilustração da atual Igreja ou Trasladação das imagens em 1811

A Inauguração (Fig. 69), o sexto e último quadro da série de pinturas históricas, vê-se a inauguração parcial da Igreja da Candelária muito antes da completa finalização das obras. A cerimônia contou com a celebre presença do príncipe regente D. João. O frontispício da nova igreja na data de sua inauguração em 1811 é o mesmo tal como o conhecemos hoje. A multidão em clima de festejo se espreme para participar da procissão seguindo a imagem de Nossa Senhora da Candelária prestes a entrar no templo (MACHADO, 2017, p. 62 e 63).

Além de um evento de inauguração do novo templo, notamos que a procissão que acompanha a imagem da Santa a entrar na igreja carrega velas acesas, do mesmo modo que a já mencionada festa "das candeias", a qual da origem a invocação de Nossa Senhora da Candelária e ao templo em sua homenagem.

Logo mais ao fundo ao lago da igreja inaugurada é possível visualizar a antiga igreja da várzea. A pequena igreja representada nas pinturas anteriores, retorna sua posição de coadjuvante, dando espaço ao novo templo que toma conta da representação em primeiro plano. O mesmo clima de festejo une a pintura do *Voto Cumprido* (Fig. 65) com *A Inauguração* pelas bandeirolas dispostas da mesma forma, em varais no alto da composição.

Figura 70 – Linhas estruturais de *A Inauguração*

Diferente das demais composições o ponto de fuga está situado muito próximo ao centro da tela, ligeiramente à esquerda. Ao mesmo tempo em que nosso olhar busca encontrar o final

da aglomeração e dos elementos ao fundo em dessaturação progressiva, somos atraídos pela riqueza de detalhes e tratamento mais definido das figuras em primeiro plano. À esquerda encontramos um grupo basicamente de mulheres de diferentes idades formam uma unidade que se interliga pela continuidade em uma de suas linhas estruturais, como mostra a imagem acima, aos personagens à direita, que formam outro grupo, mais conciso, mas do mesmo modo intrincados aos demais elementos. Os personagens, constituem-se de uma mulher com leque em mãos olhando para o movimentado vendedor de velas, que monta uma a uma para serem usadas no festejo e já presentes nas mãos de grande grupo de fiéis ao centro da tela. As bandeirolas no alto da composição, destacadas do calmo e monocromático céu azul, também atribuem percepção de profundidade a pintura, interligam os hemisférios e prendem a atenção do observador por um pouco mais de tempo na parte superior da pintura. O novo prédio inaugurado para onde converge a grande massa por suas linhas verticais, como marcado em vermelho interligam a parte alta a parte baixa da composição. As linhas levemente inclinadas das lanternas e o pálio[83] sustentado pelos fiéis direcionam ao ponto central do acontecimento, a grande imagem da Santa levantada sobre os ombros prestes a entrar no templo.

Não somente os grandes painéis da candelária são repletos de dúvidas e discussões quanto a sua paternidade, outro caso emblemático envolve os esbocetos das imagens. Argeu Guimaraes (1977, p. 166) traz novas inquietações quanto a estas cópias em miniatura dos painéis. “Sebastião pintou primorosamente a redução dos oito painéis da candelária, as cópias que me destinava, mas não cheguei a receber, afastado do Brasil em minha peregrinação diplomática”. Em seguida afirma que as reproduções fotográficas dessas pinturas estariam em posse de Antonio dos Reis Junior em seu álbum histórico. Concordando com Argeu, o Jornal do Commercio 26 de agosto de 1918 traz as seguintes palavras: “Sebastião foi um dos auxiliares de Zeferino da Costa na decoração da igreja da Candelária e restaurou, sob a direção do mesmo artista, os painéis dessa igreja, tirando deles uma cópia que o autor pretendia autenticar”. A única incompatibilidade refere-se ao número citado de oito cópias e não seis que Guimaraes (1977). Fica a dúvida, se este número foi um equívoco do escritor ou haveriam mais duas cópias de outras pinturas realizadas por Sebastião, pois na mesma coluna do jornal citado, é relatada a realização da cópia do quadro Caridade, por Sebastião, de autoria de Zeferino. Novamente encontramos Sebastião como alguém que se dispõe a servir sem pretensão de registrar seu ato, além de permitir que a cópia fosse registrada e assinada por Zeferino da Costa.

[83] Pálio é uma cobertura portátil em formato quadrilongo sustentado por varas usado nos cortejos e procissões solenes.

A história da confecção destes esbocetos continua. No ano de 1924, em uma carta de 8 de fevereiro assinada por Rodolfo Bernardelli, Adolfo Morales de Los Rios e Lucilo de Albuquerque, todos professores da ENBA e membros da Comissão da Escola, solicitava ao vice-diretor em exercício, Cincinato Lopes, a compra de um quadro a óleo e dos seis esbocetos dos painéis da Candelária de autoria atribuída a Zeferino pela quantia de 10 contos de reis. A resposta do vice-diretor veio no dia 10 de março de forma favorável ao pedido. No dia 21 de março outra carta assinada por Alfredo Morais, dono das pinturas ofertadas a Pinacoteca da escola, e endereçada ao diretor da ENBA visava esclarecer o recente desacordo sobre a posse das imagens.

A irmandade da Candelária enviou ao ministro do Interior o pedido para que sustassem a compra dos esbocetos pela ENBA, pois segundo eles, em contrato assinado por Zeferino da Costa em 1889 atribuía a irmandade a posse dos desenhos. Não fica claro se as tais imagens são estas mostradas acima, possivelmente não, pois, segundo a declaração, na carta do titular das obras "são eles efetivamente estudos, por certo preliminares, feitos pelo artista para os painéis da nave principal da igreja da Candelária". Ao que parece, trata-se de outra série de pinturas, anteriores a estas apresentadas acima. Veremos mais adiante (Fig. 71), a comparação de duas versões da cena *A Tempestade*, uma de 1880 e outra de 1896, sendo que possivelmente a mais antiga seja uma destas imagens mencionadas.

2.4 A importância de Sebastião Vieira Fernandes na pintura dos painéis

O diplomata Argeu Guimarães, autor do livro Auréola de Victor Meirelles (1977), era sobrinho-neto de Sebastião Vieira Fernandes. Argeu narra fatos que vão na contramão de muitas declarações de jornais e da história contada. O que lhe garante prestígio é o fato de que muitos acontecimentos são por ele testemunhados quando este era ainda bem jovem. Seu senso de justiça para com a memória de seu tio avô, Sebastião, parece jogar contra Zeferino, mas também é bem claro em sua declaração, Argeu demonstra que não quer destituir Zeferino de qualquer crédito, mas atribuir a Sebastião parte que lhe cabe como coautor da obra. Em suas palavras ele diz: "Desejo nestas linhas acentuar a reivindicação que me parece palmar: as grandes pinturas da Candelária são efetivamente obra conjunta de Zeferino e Sebastião" (GUIMARÃES, 1977, p. 166).

Em vários momentos Argeu reafirma a importância de Sebastião na coautoria dos painéis da Candelária, sua escrita enfática busca romper com uma versão já consolidada dos

fatos em que, infelizmente, Sebastião Fernandes não foi valorizado como deveria. Evêncio Nunes, amigo e colega pintor de Sebastião, escreveu em 3 de maio de 1943, portanto pouco mais de um mês após o falecimento do artista, uma carta intitulada: *Carta sobre o mestr*e, que Boiteux publicou em seu livro no ano seguinte. Nesta declaração Evêncio relembra a importância de Sebastião Fernandes nas pinturas da Candelária.

> [...] Sebastião foi um bom auxiliar do mestre Zeferino da Costa na decoração do templo da Candelária, onde ele e eu fizemos o fim do trabalho, pelo fato do ilustre mestre não poder mais pintar, por estar com as mãos deformadas pelo reumatismo brutal que tanto mal lhe fez. Esses quadros são os seis que ornam o primeiro corpo a entrada do templo. São esses seis quadros exclusivos de Sebastião e meu, pois, nesta ocasião, o mestre estava passando mal. Essa verdade não tira o valor de Zeferino. Nunca! São fatos da nossa vida (BOITEUX, 1944, p. 43).

A fim de dar um ponto final a dúvida, Argeu ainda não satisfeito com seus próprios argumentos conta os fatos presenciados por ele junto a Sebastião e Zeferino.

> Vi Sebastião em atividade ao lado do autor doente, e depois sozinho, e não devo calar o esclarecimento dessa verdade, que sem dúvida interessa à apreciação dos historiógrafos da pintura brasileira. Aqueles painéis contam realmente dois autores e não há porque apagar o nome do mais novo (GUIMARÃES, 1977, p. 166).

Esse incômodo desejo por justiça de Argeu levanta não só fatos ocorridos, mas também carrega dor e ressentimento. As deficiências de Zeferino se tornam em um forte argumento de Argeu para provar que o velho mestre era incapaz de realizar tal feito. Acresce o fato de que certamente ao contratar Sebastião, Zeferino não buscava um mero ajudante braçal. A equipe era altamente qualificada, pois além de Sebastião e Evêncio Nunes, outros artistas de grande habilidade técnica e experiência integravam o grupo. “Não tenho escrúpulo em incorporar essa obra ao patrimônio do meu tio-avô, que já não era um simples discípulo, aos trinta e cinco anos, a caminho da plenitude”. (GUIMARÃES, 1977, p. 165).

> Dou mais um testemunho: em outro dia, em que o acompanhei à igreja, vi chegar, na cadeirinha de rodas, com o rosto alterado e ensombrecido pelo desgosto, Zeferino em pessoa. Aparição do Averno. Pálido, caquético, tumular, olhava tristemente, do alto do adro, o bulício da rua que fervilhava em torno. A paralisia lhe tolhera as mãos, incapacitando-o de empunhar os pincéis, nem lhe era possível obviamente alçar-se aos andaimes da obra executada pelo outro. Quero dizer: Zeferino nem mesmo podia apreciar o que estava sendo feito. Mais desgraçado que o Aleijadinho, não podia sequer contemplar o que estava sendo pintado em seu nome. O substituto desceu para abraça-lo ternamente. (GUIMARÃES, 1977, p. 165).

Nesta declaração, Argeu reforça novamente a total incapacidade de Zeferino para executar as pinturas ao mesmo tempo em que busca mostrar um Sebastião sensível e dedicado ao velho mestre. Em seguida o escritor comenta mais uma cena presenciada por ele quando ainda muito jovem ao lado de Sebastião.

> Revejo o infeliz pintor na cadeira de rodas, impressão que perdura da infância, com face triste, o cabelo quase branco em desalinho, a barba mal aparada no queixo magro, o rosto emaciado, olhos aflitos, imagem pungente de desalento e derrota, inutilizado por um mal impiedoso que o encarcerava nos próprios membros quando ainda se sentia capaz de produzir (Idem).

Devemos levar em consideração que Argeu fala do futuro, anos após os fatos terem transcorrido e as consequências tornarem-se reais e definitivas. Sebastião até a conclusão da obra certamente não saberia quais os benefícios que sua participação nesta grande obra lhe traria. O único que poderia vislumbrar certa glória era o próprio Zeferino, bastava deixar o tempo contar qual seria a fração de Sebastião. Uma das primeiras frustrações a prenunciar o descaso profissional nesta obra foi certamente este descrito por Argeu. Convulsões de sentimentos devem ter perturbado a mente do artista que aceita os fatos por piedade do velho e doente mestre.

> O autor dos painéis não tinha de fato como pagar tamanho desvelo. Necessitado de dinheiro guardou avaramente para si mesmo o que auferiu da irmandade. Como incriminá-lo, dizia Sebastião, em face do estado de penumbra e invalidez a que o reduziu o destino? Daquela desmedida abnegação não colheu nem dinheiro nem glória, do que, aliás, preferia não falar, nem comigo, nas reticências intermináveis da sua discrição (GUIMARÃES, 1977, p. 165-66).

Ao término da obra não há louros e nem recompensas. Além do desgaste físico, sem os merecidos bônus monetários ou reconhecimento, eis que para desgraçar ainda mais a situação, um jornalista local deprecia a ação de Sebastião, tirando qualquer mérito que pudesse desfrutar por tão suado trabalho e dedicação.

> Mutilado pela fatalidade, Zeferino nada fez, quiçá nada pode fazer para recompensar, moral e materialmente, o auxiliar extremoso. Mas um jornalista diabólico, no intuito de ressaltar direitos autorais do mestre encanecido, lançou a gota de veneno ao minimizar, ao subestimar o trabalho do executor, que acoimou de copista elementar e sem relevo. Transbordou a taça do fel. O jornalista cultor de verrina entendeu de afirmar em público e raso que as grandes telas eram obra exclusiva do velho, sem qualquer colaboração secundária, sem nenhuma participação de outrem (GUIMARÃES, 1977, p. 166).

Para tornar ainda mais terrível a situação, Argeu conta que aquele invejado mestre não se pronunciou em defesa do discípulo.

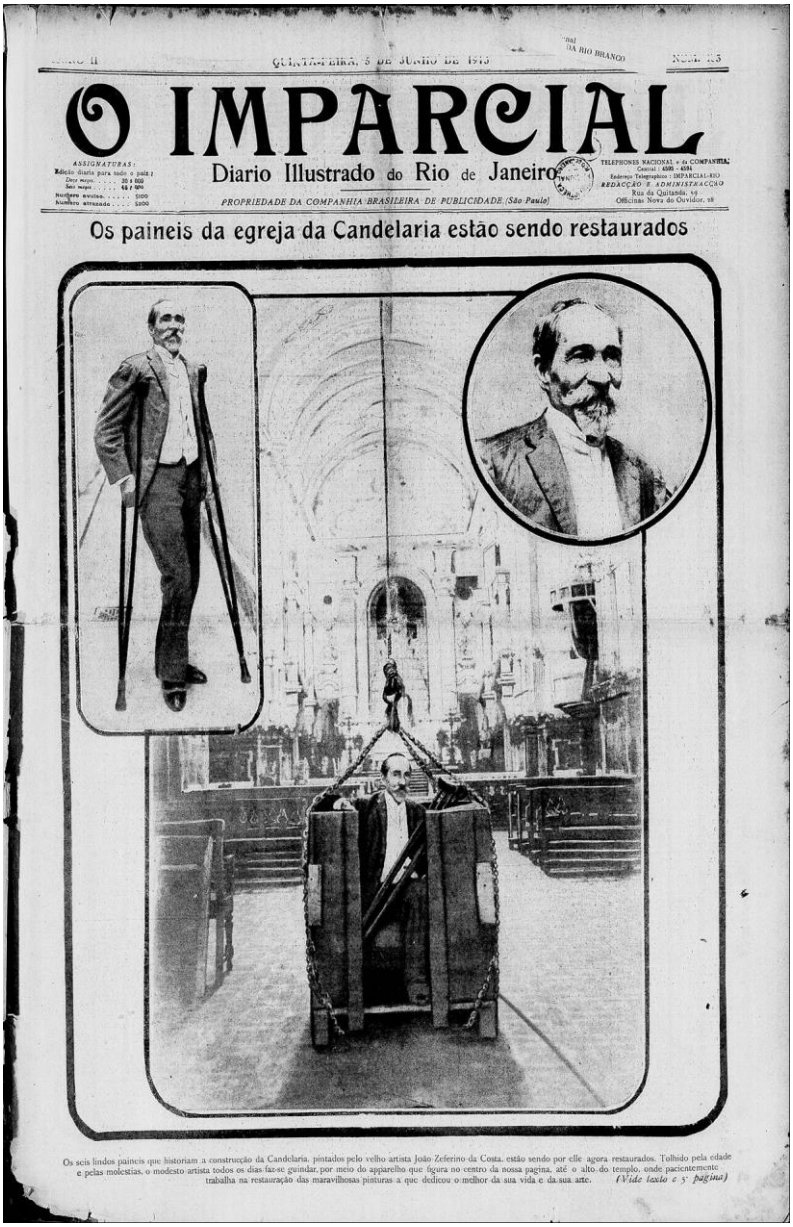
> Sem querer, talvez, Zeferino compartiu tacitamente da afirmação infame, pois ficou calado, não saiu a público, como era do seu dever, para restabelecer a verdade e desagravar quem com tanto desprendimento o coadjuvara e lhe dera uma parcela das suas faculdades criadoras (Idem).

Sebastião, no entanto, nada fez para reclamar seu lugar, aceitou calmamente sua decepção, como diz Argeu: "O coautor, apesar da decepção, não saiu de seu discreto silêncio". (Ibidem). Submisso e silencioso em sua dor, Sebastião levou por toda a vida o estigma de um mero auxiliar na obra que foi a responsável pela sagração de seu devotado mestre.

Peço que retornemos um pouco nos fatos para comentar sobre os pequenos estudos realizados para os painéis da Candelária. Há ali algo que destoa da narrativa oficial. Argeu comenta: "Posso confirmar que são de fato de Sebastião, porque o vi em ação, algumas vezes com os inconclusos croquis de Zeferino em punho, executados em uma interpretação livre, fora não raro do esboçado" (GUIMARÃES, 1977, p. 165). Argeu Guimaraes claramente não está se referindo às pequenas pinturas mostradas nas páginas anteriores, mas a estudos esboçados por Zeferino. Neste estudo datado de 1880, notamos algo mais parecido com a descrição de Argeu.

Figura 71 – À esquerda, João Zeferino da Costa. Estudo para *A Tempestade*, painel da Igreja da Candelária. c. 1880. 54 x 37.5 cm. Óleo sobre tela. Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo, Brasil. Doação de Ulisses Barbosa da Silva, 1995
À direita, João Zeferino da Costa. *A tempestade*. 1896. Óleo sobre madeira. 62,5 x 46,5cm. Coleção: Jaime G. Ramaciotti

Passou-se uma década e as pinturas do teto da Candelária já demonstravam graves sinais de deterioração. Condições estruturais do templo fizeram com que a pintura começasse a se descolar da parede comprometendo a apreciação da obra. "Os painéis da Candelária estão se estragando" – este foi o título de uma matéria publicada no Jornal *A Imprensa* RJ de 25 de julho de 1911, poucos anos depois da conclusão das pinturas na igreja. Abaixo do título um pedido: *Urge uma restauração*. Grandes áreas de pintura haviam se descolado da superfície, deixando brancos na parede, prenunciando a ruína da pintura. Segundo o jornal, no painel *A Tormenta*, uma figura que se encontra em primeiro plano estava quase destruída e a destruição também era presente no grupo de Antonio Martins Palma e Leonor Gonçalves. Em outro painel que representa o desembarque no Rio de Janeiro eram vistos vários pontos brancos do reboco. Mais adiante na matéria do jornal, lê-se que Zeferino da Costa foi consultado sobre o fato, este não ignorava o ocorrido e disse que já havia entrado em contato com seus dedicados discípulos e também já havia prevenido a administração da igreja.



QUINTA-FEIRA, 5 DE JULHO DE 1913

O IMPARCIAL

Diario Illustrado do Rio de Janeiro

PROPRIEDADE DA COMPANHIA BRASILEIRA DE PUBLICIDADE (São Paulo)

Os paineis da egreja da Candelaria estão sendo restaurados

Os seis lindos painéis que historiam a construcção da Candelaria, pintados pelo velho artista João Zeferino da Costa, estão sendo por elle agora restaurados. Tolhido pela edade e pelas molestias, o modesto artista todos os dias faz-se guindar, por meio do apparelho que figura no centro da nossa pagina, até o alto do templo, onde pacientemente trabalha na restauração das maravilhosas pinturas a que dedicou o melhor da sua vida e da sua arte. (Vide texto e 5ª pagina)

Figura 72 – A imagem de Zeferino durante a restauração de 1913. Capa do jornal *O Imparcial* do dia 05 de julho de 1913

Em 1913 foi enfim realizada a restauração dos painéis e novamente Sebastião Fernandes foi chamado para emprestar seu talento (GUIMARÃES, 1977, p. 166). Novamente as fontes oficiais, como jornais da época, colocam a autoria da tarefa como sendo exclusiva de Zeferino cabendo aos demais apenas o auxílio de atividades menores. O velho pintor é enaltecido como um ser sobre-humano ao vencer suas pesadas debilidades para que o seu próprio pincel seja usado na restauração. A imagem de Zeferino durante a restauração de 1913 é engrandecida por uma cena comovente publicada na capa do jornal *O Imparcial* do dia 05 de julho de 1913 (Fig. 73). Nesta capa é mostrado o artista que, mesmo sem conseguir ficar em pé sem o auxílio de muletas, é colocado dentro de uma caixa para ser içado até o alto do teto e assim fazer sua intervenção nos painéis.

A campanha de valorização da imagem de Zeferino como um artista que vence suas limitações mais parece uma campanha de marketing que um fato real. É muito improvável que Zeferino tenha realizado a pintura e a restauração dos painéis sendo suspenso a vários metros de altura durante horas, dia após dia estando nestas condições físicas. A grande valorização de Zeferino como o artista da Candelária em oposição à modéstia, por vezes exagerada de Sebastião, as ácidas palavras do jornalista e a omissão do mestre, formam um conjunto de fatores que o levaram a ser citado apenas como mais um auxiliar.

A participação na pintura dos painéis da Candelária em coautoria com Zeferino da Costa, segundo conta seu sobrinho Argeu Guimarães (1977), seriam uma boa forma de perpetuar sua assinatura, contudo o nome Sebastião ficou apenas nos registros como auxiliar de Zeferino da Costa.

Estes fatos não são únicos na vida do Artista; Sebastião lutou por sua arte e propôs novos projetos, porém estes eventos foram demasiadamente marcantes para o pintor causando-lhe grande desilusão. Mesmo assim Sebastião manteve seu direcionamento à pintura, dela tirou seu sustento, aliado à prática do ensino e da restauração.

Ao longo de sua vida como estudante no Liceu e na AIBA, Sebastião foi continuamente agraciado com prêmios, medalhas e menções honrosas. Uma trajetória ascendente que prenunciava uma vida estável e de credibilidade artística. Em 1887 Sebastião participou do concurso para o Prêmio de Viagem, concorrendo ao lado de Belmiro de Almeida e Oscar Pereira da Silva. A conquista desse prêmio seria a coroação final à sua dedicação e esforço. A pintura realizada para o concurso, cuja temática era a Flagelação de Cristo, segundo Boiteux (1944), estaria de posse da ENBA, porém seu paradeiro é desconhecido. Jornais e escritores garantem a conquista do sonhado prêmio por Sebastião, mas infelizmente para a maior decepção do artista não desfrutou do benefício. Decepcionado com a nova administração da Escola de Belas Artes, por mais de uma década o artista se afastou das grandes Exposições Gerais, retornando apenas em 1901 para conquistar mais uma menção honrosa para sua biografia.

Não podemos aceitar que um personagem dotado de tanto talento e dedicação caia em completa escuridão; sua memória deve ser preservada ao lado dos grandes nomes de Santa Catarina, assim como também ele contribuiu para que nomes e obras de seus conterrâneos não perdessem sua luz.

CAPÍTULO 3 – MEMÓRIA E ESQUECIMENTO DE SEBASTIÃO FERNANDES

Na análise dos conceitos de memória e de tempo é preciso considerar que o passado é também presente, como enfatizado por Jacques Le Goff, ao afirmar que

> [...] tal como as relações entre memória e história, também as relações entre passado e presente não devem levar à confusão e ao ceticismo. Sabemos agora que o passado depende parcialmente do presente. Toda a história é bem contemporânea, na medida em que o passado é apreendido no presente e responde, portanto, a seus interesses, o que não só é inevitável como legítimo. Pois que a história é duração, o passado é ao mesmo tempo passado e presente (LE GOOF, 2012, p. 52).

Memória é uma imagem que nos surge à mente de forma espontânea, tendo sua existência no passado. Embora o objeto memorado esteja ligado no passado, ao rememorar, o trazemos em parte, ao nosso presente. Esta memória, podemos dizer que não é um atributo apenas do indivíduo, pois podemos conjecturar a existência de memórias coletivas. Lembranças que caminham no imaginário de um povo ou cultura.

Um dos frutos da memória é a história. Em nosso caso, a memória de um artista e suas obras, tentando reconstruir sua história. Tendo como base as citações, em jornais da época e livros, quanto à grande produção de Sebastião e a reconhecida maestria com que deslizava o pincel pela tela, é de questionar o que levou este artista a se tornar um ser quase oculto da História da Arte nacional. O que é ainda mais grave ao pensarmos que o mesmo ocorre em sua terra natal, Santa Catarina, Florianópolis. O nome Sebastião Vieira Fernandes é desconhecido da maioria da população e até mesmo dos estudantes de artes. O problema central consiste na crescente perda, ano após ano, da memória do artista e, principalmente, das suas obras físicas, suscetíveis à terrível ação do tempo. Muitas pinturas do artista não se encontram mais nos espaços a que faziam parte, seja por mudanças de prédios, descaso ou por fatalidades. Alia-se a tudo isso uma documentação mínima sobre sua obra: faltam fotografias, faltam dados de circulação e o que se consegue é através de um exercício de detetive.

Mesmo encontrando muitas citações da existência de inúmeras pinturas de Sebastião, a tarefa é árdua. Anteriormente, dois outros autores se debruçaram sobre a vida e obra de Sebastião. Um deles, o almirante Henrique Boiteux, contemporâneo do artista, em sua publicação de 1944, *Santa Catarina nas Belas Artes – O pintor Sebastião Vieira Fernandes*, relatou fatos da vida e escreveu sobre algumas de suas obras, das quais apontaremos mais adiante nesse capítulo. O segundo a trazer mais incisivamente a história do artista, foi seu sobrinho neto Argeu Guimarães, que também esteve muito próximo do artista e de sua

produção. No livro *Auréola de Victor Meirelles* (1977), Argeu relata também sua dificuldade em encontrar as obras do tio, a fim de preservar sua memória. Ele escreve:

> Os retratos de sua feitura somaram centenas, espalhados pela cidade, nas velhas residências, no inesquecível Liceu, no Centro Catarinense, além dos enviados a Santa Catarina, ao Palácio do Governo, ao Instituto Histórico local e alhures. Gostaria de reconstruir a lista mais ou menos completa. Recuo, porém, diante das dificuldades, tantos anos depois, e contento-me com a menção de alguns (GUIMARÃES, 1977, p. 175).

Embora Boiteux e Argeu não tenham completado seus objetivos de reconstruir a obra de Sebastião, sua contribuição foi grandiosa. Mesmo com a desvantagem do tempo, esta pesquisa conta com algumas vantagens que seus primeiros pesquisadores não detinham, qual seja, os acervos digitais. Grande parte dessa pesquisa apresenta documentos e informações de jornais da época que revelam outros feitos de Sebastião ainda desconhecidos das biografias anteriores.

Ao reorganizar fatos e feitos de nosso pesquisado, buscamos nos aproximar daquilo que foi o artista e entender sua prática. A cada novo dado encontrado e a cada leitura visual de sua obra, encontramos novas peças de um grande quebra-cabeças a formar o pintor Sebastião Viera Fernandes. Logicamente, por mais que conseguíssemos unir todos os dados existentes sobre o artista e sua obra, ainda assim não poderíamos admitir que o conhecêssemos por completo, pois após sua existência entre nós, nos resta apenas as lembranças e memórias parciais daquilo que foi.

O esquecimento acontece quando por algum motivo, deixamos de trazer voluntariamente ou involuntariamente a imagem daquilo que existiu, tornando-se perdido ou ausente nas lembranças do indivíduo ou até mesmo de uma sociedade. Infelizmente, por muitos anos o nome Sebastião Fernandes caiu em grande esquecimento até mesmo nos meios sociais que frequentava, devendo-se em muito à baixa existência de registros históricos e acadêmicos e principalmente pela ausência de uma catalogação mais abrangente de suas obras.

Infelizmente a preservação da memória e dos bens não se autossustenta em nossa sociedade, sendo muitas vezes dependente das benesses de patrocinadores, amantes da arte ou órgãos públicos. Tal infortúnio, certamente acarretou a perda e esquecimento de Sebastião e de suas pinturas. A lista de trabalhos realizados pelo artista é longa, porém o que persiste ainda hoje em espaços dedicados à memória da arte é irrisório. Na Pinacoteca da ENBA, onde o artista trabalhou por anos como restaurador, retornando a vida grandes obras do passado, ironicamente, aquele que tanto se dedicou à preservação da memória de outros, teve grande

parte de sua produção vencida pelo esquecimento. Em contato com instituições onde se encontravam obras de Sebastião Fernandes ainda no início do século XX, ao fazer as consultas no início do século XXI, tivemos resposta negativa quanto à existência de pinturas do artista em seus acervos, como foi o caso do Museu D. João VI e apenas um autorretrato no Museu Nacional de Belas Artes. Lembramos que ambos os museus provêm da desfragmentação do acervo da pinacoteca da ENBA, o qual deixou parte para a instituição atrelada a Escola de Belas Artes da UFRJ e parte para o Museu Nacional de Belas Artes do Rio no Rio de Janeiro. Este é um fato até inusitado, pois em levantamento inicial de pesquisa, pensou-se que estas instituições deveriam acolher mais obras dele.

Outro espaço que, nos tempos de Sebastião, mantinha um razoável acervo de obras do artista era o Centro Catarinense, como veremos mais adiante, nas descrições das obras não encontradas. Este espaço comportava vários nomes ligados ao estado de Santa Catarina a fim de manter interesses políticos e culturais junto à capital do país. Sebastião manteve-se atuante na administração desse centro, deixando nele várias contribuições artísticas, principalmente de retratos de ilustres. O Centro Catarinense foi fundado em 1897, tendo como primeiro presidente o Almirante Pinto da Luz (Desterro, 1843 – Rio de Janeiro 1903) e posteriormente Teófilo Nolasco de Almeida (Desterro, 1868 – Rio de Janeiro, 1947), ambos retratados por Sebastião, assim como a esposa de Teófilo Nolasco de Almeida, Zulmira Cândida Mascarenhas de Almeida (Laguna, 1871 – Rio de Janeiro, ?)[84] . O prédio situado quase aos fundos do MNBA na rua México, 74, 4º andar, abrigou a sede do Centro por mais de meio século. Hoje não existe mais este Centro como espaço de confraternização e promoção da cultura catarinense, cedendo espaço ao esquecimento de sua importância social. Junto à extinção do Centro, veio a perda de grande parte das obras de Sebastião que revestiam suas paredes. Algumas pinturas migraram do Centro Catarinense para outros lugares, como a *Cópia da Primeira Missa* (Fig. 46), hoje no Museu Histórico de Santa Catarina, e o *Retrato de Lauro Müller* (Fig. 33), hoje no Liceu do Rio de Janeiro. Contudo, muitas ainda se encontram perdidas, como veremos mais adiante, quando listaremos as pinturas de Sebastião ainda não encontradas.

O Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro também hospedou muitas obras do artista. Nesta escola, o artista se dedicou voluntariamente a ensinar a paixão pela pintura, sendo ainda possível encontrar várias pinturas de Sebastião nas paredes do Liceu, ao lado de seu grande mestre Victor Meirelles e outros contemporâneos da AIBA. O Liceu que abriga grande memória

[84] http://hemeroteca.ciasc.sc.gov.br/blumenau%20em%20cadernos/1995/BLU1995005.pdf . Acesso em 10 mar. 2020.

de Sebastião e outros, tragicamente sofreu duras mazelas ao longo de sua existência. O prédio inaugurado em 1878 para abrigar o Liceu de Artes e Ofícios sucumbiu a um incêndio que destruiu boa parte das instalações, biblioteca e oficinas no ano de 1893. Novamente em 1941, um novo incêndio destrói grande parte do acervo de obras do Liceu, desta vez a tragédia ocorreu no novo prédio projetado por Bethencourt da Silva, inaugurado em 1916 (Fig. 22 e 23). As chamas tiveram início no térreo no prédio, na cozinha do café Belas Artes, expandindo-se para o salão nobre e destruindo totalmente retratos, mobiliários e obras de arte do local, segundo nos conta Alba Bielinski em publicação de comemoração dos 150 anos do Liceu[85].

Não é somente no Liceu, no MNBA ou no Museu D. João VI que podemos nos deparar com o desencontro de informações ou perda de obras. Além de tantos outros casos, Boiteux (1944) conta da existência de um *Retrato do Conselheiro Mafra*, no Clube 12 de Agosto em Florianópolis, porém esse dado não foi confirmado pelo clube. Também em Florianópolis o mesmo autor registra a existência de uma pintura de Sebastião localizada no Instituto Histórico e Geográfico de Santa Catarina, mostrando *Zeferino da Costa e seus auxiliares* (possivelmente enquanto pintavam os painéis da Igreja da Candelária), mas novamente não houve confirmação dessa pintura no estabelecimento. O mesmo ocorre com uma pintura de *Nossa Sra. da Piedade* que, segundo o mesmo autor, estaria na igreja de São Sebastião, Rio de Janeiro. Novamente ao entrarmos em contato com a paróquia não foi confirmada a existência dessa obra.

O apagamento da Memória de Sebastião e de suas obras se deram por várias formas, algumas por catástrofes, como o caso dos incêndios do Liceu, pelo descuido na preservação de acervo e também pela ação arrasadora do tempo, como na já mencionada história da pintura do teto do solar do seu cunhado Gonçalo de Castro no bairro Tijuca, *Auditório Romano julgando os grandes artistas* (Fig. 54).

Depois de tantos anos e tantos acontecimentos, cabe-nos lutar contra essa força destruidora. Ao trazer sua história e rememorar suas obras, estamos lutando contra a força natural do esquecimento, a fim de manter a memória de um grande pintor, que devido a vários percalços, seu nome tornou-se oculto, mas nem por isso sua arte se apagou.

Embora Sebastião tenha passado por momentos de grandes adversidades em sua carreira de pintor, manteve-se fiel às suas crenças. Em vários momentos o artista intentou consolidar-se no panteão dos grandes pintores e estar ao lado de Meirelles e Zeferino da Costa. Mesmo sem sucesso em seus grandes projetos pessoais, manteve o equilíbrio e amor à pintura através do

[85] BIELINSKI, Alba Carneiro. Liceu de Artes e Ofícios 150 anos. Ed. Especial. Revista da Fabes. RJ Nov. 2006.

ofício de professor e de restaurador. Duas formas de perpetuar a memória, ora ensinando, ora conservando pinturas que sem seus talentos, cairiam no limbo do esquecimento.

Buscamos na recuperação de uma possível memória e história de Sebastião Vieira Fernandes agregar forças contra a inevitável pulsão de morte, como nos diz Derrida: "A pulsão de morte é também uma pulsão de agressão e de destruição, ela leva não somente ao esquecimento, [...] mas comanda também o apagamento radical" (DERRIDA, 2001, p. 21-2). Muitos trabalhos poderiam um dia se acabar, sem registros, remetendo de imediato à pulsão de morte a que se refere Derrida, uma pulsão de agressão e de destruição que impele ao esquecimento, à amnésia, à aniquilação da memória. A pulsão de morte é, acima de tudo, anarquívica. Segundo Freud (2006), só existe herança se houver promessa. Postas todas estas questões presentes nos significados atribuídos à obra do artista, finalizamos dizendo que fizemos um pouco da nossa parte, como pesquisador, como Universidade, em dar condições de sobrevivência a um artista em constante pulsão de morte.

3.1 O professor Sebastião Fernandes

Após concluir seus estudos na AIBA, em 1891 Sebastião retorna ao Liceu de Artes e Ofícios, agora como professor de desenho de figura, ao lado de Victor Meirelles (BIELINSKI, 2003, p. 40). Prova de sua dedicação ao ensino é o fato de ter ganhado o diploma de catedrático do Liceu e a medalha de sócio benemérito da SPBA por sua dedicação e assiduidade em 11 de outubro de 1899 (GUIMARÃES, 1977, p. 164-165).

Como professor, Sebastião foi exemplar. Iniciou suas atividades docentes no Liceu tão logo terminou seus ensinos na Academia Imperial de Belas Artes, já renomeada como Escola Nacional de Belas Artes em função da república. Fazendo jus à máxima bíblica "de graça recebestes, de graça dai" (Mt. 10:8), ao retornar ao Liceu como professor, Sebastião, assim como outros artistas que tiveram a mesma formação, devolveu generosamente o bem valioso que recebeu de seus professores.

> Muitos professores eram ex-alunos que retornavam para colaborar com a instituição que os havia ajudado. Há vários casos de professores que lecionaram por 25 / 35 anos continuamente, eram figuras de projeção no meio educacional e social e trabalhavam no Liceu sem salário algum (BIELINSKY, 2009).

As palavras acima se encaixam perfeitamente no sentimento de Sebastião em passar adiante aquilo que lhe foi dado e também do quanto é importante o amparo do mestre para o

crescimento do aluno. Boiteux (1944, p. 34) nos conta que “Sua bondade era de tal quilate, que chegava a auxiliar, de seu bolso, alguns alunos pobres, vendo neles futuros artistas”.

Sebastião Fernandes lecionava no Liceu de Artes e Ofícios, colégios e oferecia aulas particulares, sem deixar de produzir inúmeras pinturas, principalmente retratos. “Não só em seu atelier trabalhava Sebastião Fernandes, pois em colégios particulares como em casas de família tornou-se requisitado pela sua correção social em ensinar a sua arte” (BOITEUX, 1944, p. 33). O professor Sebastião Fernandes demonstrou grande comprometimento com seus alunos, dando valorosos frutos. Na Exposição geral de Belas Artes de 1905, encontramos o nome Martha de Segadas com a seguinte descrição: “Discípula de Sebastião Vieira Fernandes”. Na Exposição, Martha participa com 3 (três) pinturas, *Cana de Índia, Frutas e Parasitas*. Ao lado de sua aluna, nesta mesma Exposição Geral, Sebastião expôs 3 (três) retratos, porém no catálogo, sem mais dados ou nome das obras. Provavelmente a Martha citada acima como aluna de Sebastião era Maria Martha de Segadas Machado Guimarães, mãe de Argeu Guimarães.

Talvez, a dedicação à docência de Sebastião o tenha ocupado tanto a ponto de não ter tempo para investir na construção de sua carreira artística. Argeu (GUIMARÃES, 1977, p. 173) ao comentar sobre a falta de recursos de Sebastião para produzir o painel *Auditório Romano* (Fig. 54), escreve as seguintes palavras: “Compreendeu que os parcos meios de que dispunha e a premência dos deveres do professorado lhe prejudicaram as melhores possibilidades de uma atividade continuada e de lazeres para o estudo”. Argeu sugere que Sebastião chegou à reflexão de quanto o tempo dedicado ao ensino e a falta de recursos o impossibilitaram de alavancar seu desenvolvimento. Cabe relembrar que o ofício exercido como professor do Liceu não era remunerado, mas voluntário. O nobre coração altruísta de Sebastião, criticado por muitos por essa escolha, mostram a grandeza de seu sacrifício. Podemos supor que, se não tivesse dedicado tanto tempo ao ensino não remunerado, poderia Sebastião ter construído uma carreira semelhante à de seus reconhecidos colegas de formação, visto que Sebastião passou pelo Liceu e pela AIBA deixando grandes marcas por sucessivas premiações.

3.2 O restaurador ofusca o pintor?

Mesmo tendo uma sólida formação como pintor, digna de grandes méritos, Sebastião por vezes é mais lembrado apenas como restaurador, atividade que realizava em seu atelier e posteriormente na Pinacoteca da ENBA. Sebastião era singelo e com longa trajetória de auxílio ao próximo, o que se encaixa com a profissão de restaurador e professor, atividades que desempenhava com muita dedicação. Nega-se a si mesmo como artista para não deixar a obra de outro cair no esquecimento ou desintegrar-se pelo abandono; da mesma forma seu altruísmo

é notável por sua dedicação ao ensino, assim como seu mestre e conterrâneo Victor Meirelles. Em sua trajetória artística Sebastião parece ter se dedicado mais ao outro que a si mesmo, o que fez com que não desfrutasse de todo prestígio de era merecedor. Boiteux (1944)[86] confirma a simplicidade e modéstia do artista ao dizer que "Sebastião Fernandes é excessivamente modesto, mais até – é retraído, acanhado mesmo e inimigo de toda e qualquer ostentação. Daí não gozar ainda da nomeada a que faz jus". Quirino Campofiorito[87] também reforça essa mesma percepção acerca do artista, em uma nota de celebração ao centenário do nascimento de Sebastião:

> (...) Temperamento retraído, deixou-se ficar muito a margem da vida artística mais intensa. Inscreve-se, porém, na geração dos Bernardelli, Amoedo, Almeida Junior e Oscar Pereira da Silva que marca bem uma etapa da história da pintura brasileira nas duas primeiras décadas do governo republicano. Não lhe terão faltado as costumeiras rivalidades contra as quais não terá sabido reagir. (CAMPOFIORITO, Jornal Lux. R.J., 23 de jan. de 1966).

Incansável em sua dedicação às artes, Sebastião acabou esquecido como artista, talvez por suas duas grandes frustrações: a perda do Prêmio Viagem e o apagamento de sua atuação na Candelária. Talvez por seu caráter retraído ou até mesmo por um certo preconceito quanto a suas funções de restaurador e professor, incompatíveis com uma visão arbitrária de artista. Sobre essa última concepção encontramos alguns relatos proferidos pela imprensa que acabam direta ou indiretamente denegrindo a imagem do artista. Primeiro, pelo fato de ser Sebastião um exímio copista e retratista, segundo, o que é mais estranho, ser criticado por sua dedicação ao ensino de desenho e pintura no Liceu de Artes e Ofícios. Uma destas críticas ácidas vem de um jornalista citado por Argeu Guimarães. O comentário refere-se à participação de Sebastião na pintura dos painéis da Candelária. Diz o texto a respeito de um "jornalista diabólico, no intuito de ressaltar direitos autorais do mestre escarnecido, lançou a gota de veneno ao minimizar, ao subestimar o trabalho do executor, que acoimou de copista elementar e sem relevo" (GUIMARÃES, 1977, p. 166). Infelizmente não encontramos o texto original do tal jornalista responsável por pisar no orgulho do pintor. Em outra coluna publicada pelo jornal do Brasil no ano de 1905 lemos as ásperas e preconceituosas palavras do colunista de codinome *Bueno Amador* que, ao escrever sobre o *Salão de Belas Artes de 1905*, tece as seguintes palavras à Sebastião, que participava com duas pinturas de retratos:

[86] Um pintor Catarinense. Jornal Novidades. Itajaí. 26 de nov. de 1907. Texto transcrito por Boiteux, 1944, p. 48.
[87] CAMPOFIORITO, Quirino. Artes Plásticas. Jornal Lux. Rio de Janeiro, 23 de jan. de 1966. Pasta de documentos de Sebastião Fernandes. Biblioteca do MNBA.

> Ex-aluno da antiga Academia, Sebastião Fernandes poderia progredir nesse gênero, para que tem queda, se não fossem o tempo perdido e o gosto estragado de ensinar desenho linear e a cópia de estampas (!!!) em um Lyceu altruístico e ... subvencionado a pessoas de todas as idades, de todos os sexos e de todos os tamanhos.
>
> Perdido nesse labirinto de pedagogia noturna, gratuita e malfeita, atira-se o artista de vez em quando a perpetração de retratos a óleo, parte integrante das manifestações em que a instituição é fértil. Ora compreende-se o prejuízo enorme que poderá trazer a um estudioso esse constrangimento. Por isso está o artista a deixar ressentir nos seus trabalhos expostos o mesmo acanho que se nota no instituto onde leciona e onde nada se tem feito de eficaz para a arte, com todas as letras legítimas.[88]

As palavras agressivas do colunista refletem o antiacademicismo adotado por muitos no período, mas também parece desprezar o ofício de professor ao qual o artista se dedicava com muito afinco. Da mesma forma, as palavras do colunista visavam a desmoralização do Liceu como instituição de formação artística. Também atacam a instituição por esta abrir suas portas tanto para homens quanto mulheres de todas as camadas sociais. O menosprezo para com o Liceu chega a ser absurdo por parte do colunista, pois tal instituição surgiu para democratizar o acesso e a produção de arte e ofícios técnicos, sem custo algum para os alunos trabalhadores, por isso das aulas serem noturnas e mantido pelo voluntariado de mestres engajados como Sebastião Fernandes, antes dele, Victor Meirelles e tantos outros.

Após anos de trabalho no Liceu e em seu atelier, além de grandes projetos como das pinturas na igreja da Candelária, em nota, o *Jornal do Comércio*[89] parabeniza a justa contratação de Sebastião no dia 24 de agosto de 1918, para o cargo de restaurador da pinacoteca da ENBA. O jornal traz em suas linhas as notáveis habilidades do artista e prêmios adquiridos ao longo de sua vida. Desta vez, na visão do jornalista, a habilidade para realizar cópias e a atuação como professor no Liceu de Artes e Ofícios não são elementos depreciativos, como julgavam outros jornalistas ao longo de sua vida. Na Pinacoteca da ENBA pôde Sebastião rever seus quadros de quando aluno da Academia, dos quais cita Boiteux (1944, p. 37): *Flagelação de Cristo, Traição de judas, Meditação de São Jerônimo* (Fig. 52), *Jeremias contemplando as ruínas de Jerusalém*, entre outros trabalhos.

Boiteux (1944, p. 33) também relata que, ao conversar diretamente com Guttman Bicho (Petrópolis, 1888 – Rio de Janeiro, 1955), pintor muito próximo a Sebastião e que exercia o ensino no Liceu, este havia afirmado que Sebastião era um excelente copista a quem bem poucos igualavam e ainda acrescentou que como restaurador da Escola de Belas Artes até o momento nenhum o excedeu. De fato, Sebastião foi o último restaurador oficial da ENBA. Na

[88] Jornal do Brasil. Rio de Janeiro. 09 de set. de 1905.
[89] Jornal do Comércio. Rio de Janeiro. 26 de ago. de 1918

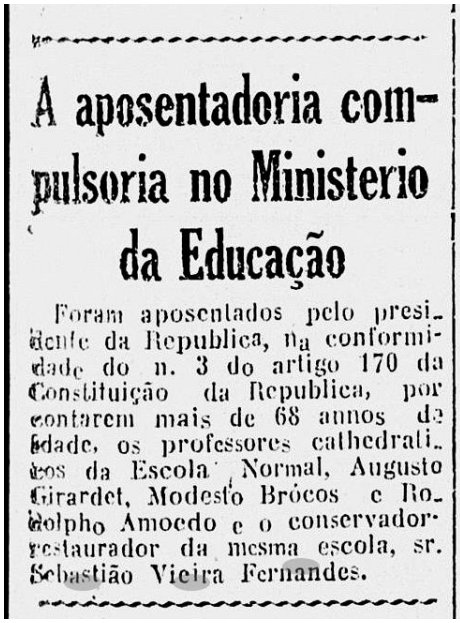
era Vargas em 1937, o governo separou o acervo da Pinacoteca em parte para a ENBA, com trabalhos mais didáticos e outra parte para fazer pertencer ao acervo do recém-criado Museu Nacional de Belas Artes.

Sobre a habilidade de copista de Sebastião, o *Jornal do Commercio*[90] conta uma breve história em que Sebastião copiou a pintura *Caridade* de Zeferino da Costa com tanta destreza que o próprio autor da pintura não foi capaz de distinguir qual era o original, sendo necessária a presença do copista para fazê-la. A grande habilidade técnica demonstrada por Sebastião, salientada pela história contada serve como atestado de competência técnica. Da mesma forma a atuação como professor no Liceu por anos denota uma pessoa altruísta e dedicada as artes, ou seja, o caráter perfeito para ser o guardião e zelador do maior patrimônio artístico nacional do período. Sebastião Fernandes trabalhou na pinacoteca da ENBA com grande afinco até o dia em que foi compulsoriamente aposentado pelo Ministério da Educação (Fig. 73), por já possuir 68 anos, idade que segundo a nova constituição, era o limite máximo da idade de um servidor[91].

A dedicação de Sebastião a seu ofício de restaurador foi comparado por Boiteux (1944) a um jardineiro que assiduamente rega suas plantas e tem o zelo necessário para que mantenham sua beleza e vigor. Abaixo vemos uma carta de Sebastião destinada ao diretor da ENBA, onde o restaurador lista várias obras em mal estado de conservação.

> Conforme pedido de V. Ex., científico que tendo examinado os trabalhos de Vitor Meirelles existentes na Sala de restauração d'esta Escola, declaro que estão em péssimo estado na sua maioria sem que possa ser atribuído o seu estado a falta de cuidados. Da relação dos trabalhos em data de 9 de outubro de 1903, consta dos seguintes quadros e desenhos.
> Barranco (Paisagem não concluída).
> Sete estudos para o panorama da Cidade do Rio de Janeiro.
> Casamento das Princesas (Esboceto a óleo).
> Esboceto a óleo para o quadro relativo à Questão Cristã.
> Dois estudos de mulheres italianas.
> Três estudos para o panorama de entrada da esquadra.
> Quinze estudos diversos Esboceto da batalha dos Guararapes.
> Cabeça de estudo do General Holandês.
> Nove pastas com aquarelas e desenhos.
> Cabeça de estudo de Felipe Camarão (Estudo a óleo para a Batalha dos Guararapes).[92]

[90] Jornal do Comercio, Edição da Tarde. Rio de Janeiro. 26 de ago. de 1918. p. 4.
[91] Jornal Diário da Noite, Rio de Janeiro. 29 de ago. de 1934.
[92] ARQUIVO CENTRAL – IPHAN – *Centro de Restauração de Bens Culturais*. Correspondência de Sebastião V, Fernandes ao Diretor da Escola Nacional de Belas Artes. Caixa 04, pasta 05, envelope 04, folha 95.



A aposentadoria compulsoria no Ministerio da Educação

Foram aposentados pelo presidente da Republica, na conformidade do n. 3 do artigo 170 da Constituição da Republica, por contarem mais de 68 annos de idade, os professores cathedraticos da Escola Normal, Augusto Girardet, Modesto Brócos e Rodolpho Amoedo e o conservador-restaurador da mesma escola, sr. Sebastião Vieira Fernandes.

Figura 73 – Nota de aposentadoria compulsória de Sebastião. Jornal Diário da Noite, Rio de Janeiro. 29 de ago. de 1934

O já citado biógrafo de Sebastião, Boiteux, teve contato próximo com o artista em sua pesquisa, porém um terrível infortúnio impossibilitou que o escritor esclarecesse mais ricamente fatos da vida e da obra de Sebastião. Boiteux (1944, p. 39-40) fala que quando teve a ideia de pedir mais informações a Sebastião sobre sua vida e sobre o número de pinturas que havia feito, foi em sua procura no Liceu. Chegando lá, o colega de profissão e amigo Evêncio Nunes (Sergipe, 1870 – Rio de Janeiro, ?) informou que o artista havia sofrido uma pancada em sua perna, fraturando o fêmur e, com isso, estrangulando uma hérnia, por isso estaria na Casa de Saúde São Jorge. Após alguns dias, a terrível notícia de seu falecimento em 29 de março de 1943 aparece timidamente em uma singela nota de jornal.

Sebastião Vieira Fernandes

(PROFESSOR APOSENTADO DO LICEU DE ARTES E OFICIOS)

Seus irmãos e demais parentes convidam para o enterramento, hoje, ás 14 horas, no Cemiterio de São Francisco Xavier, saindo o enterro da Casa de Saude São Jorge, á rua Leopoldo, 110, Andaraí.

Figura 74 – Nota de falecimento de Sebastião. Jornal do Brasil 30 de mar. de 1943

Triste fim para alguém que já na juventude deu sinais de uma promissora carreira. Assim como findou seu conterrâneo Victor Meirelles, esquecido em um dia de carnaval, Sebastião não teve honrarias no momento de sua morte; morreu simples e esquecido por muitos aquele que teve um início glorioso, um talento invejável e muita devoção à arte. Um ano depois, em 1944 é leiloada grande parte das obras de Sebastião (Fig. 75). Esta notícia nos faz entender mais um dos motivos da grande dificuldade em encontrar as obras do artista, pois em sua maioria não fazem parte de grandes acervos, mas foram espalhadas por coleções particulares em casas, igrejas, museus e galerias, muitas se perdendo devido ao tempo, desgaste natural, tragédias e até pelo descaso.

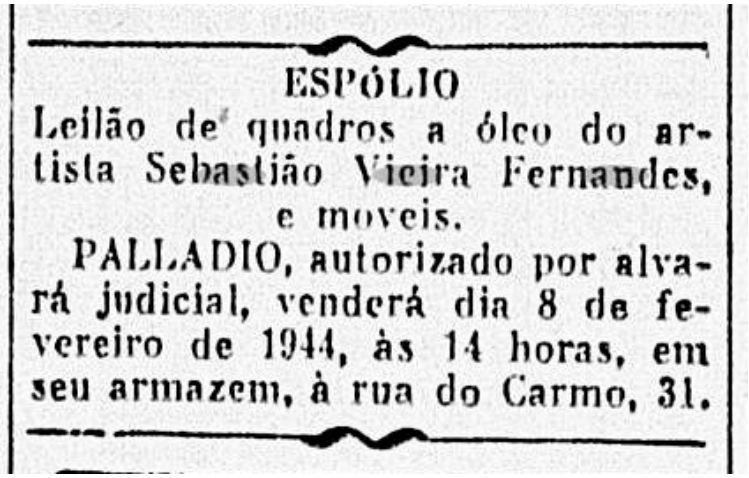

ESPÓLIO
Leilão de quadros a óleo do artista Sebastião Vieira Fernandes, e moveis.
PALLADIO, autorizado por alvará judicial, venderá dia 8 de fevereiro de 1944, às 14 horas, em seu armazem, à rua do Carmo, 31.

Figura 75 – Nota de jornal. Espólio. Leilão de quadros de Sebastião. Jornal *A Noite*. Rio de Janeiro. 05 de fev. de 1944

3.3 Pinturas documentadas

Em 1944, Boiteux (1944, p. 41-42) publica o livro *Santa Catarina nas Belas Artes – O pintor Sebastião Vieira Fernandes* e faz constar a seguinte relação de obras de Sebastiao Vieira Fernandes, abaixo discriminadas e onde se encontravam até o momento da publicação do livro.

1- Flagelação de Christo – Escola Nacional de Belas Artes
2- Traição de Judas – Escola Nacional de Belas Artes
3- Jeremias contemplando as ruínas de Jerusalém – Escola Nacional de Belas Artes
4- Meditação de S. Jeronimo – Pal. do Governo de Santa Catarina
5- Nossa Senhora da Piedade – Igreja de São Sebastião do Rio de Janeiro

6- Nossa Senhora das Dores – Gal Laudelino Freire
7- Nossa Senhora da Conceição (por terminar) – Em casa de sua irmã, rua conde de Bonfim, 176, RJ
8- Parque da casa de sua irmã, D. Rosa V. de Castro – Na casa citada
9- Primeira Missa no Brasil, cópia de Vitor Meireles – No Pal. do Gov. de Santa Catarina
10- Batalha dos Guararapes, cópia reduzida, do autor acima
11- A Sra. Rubio, fazendo flores artificiais – No Liceu de Artes e Ofícios
12- Retrato de uma menina trajada a japonesa, adquirida pelo visconde de Sande
13- Retrato do Conselheiro Manoel da Silva Mafra.- No clube 12 de Agosto, em Santa Catarina
14- Retrato do Almirante José Pinto da luz – No Centro Catarinense
15- Retrato do Senador Felipe Schmidt – No Pal. do Gov. de Santa Catarina
16- Retrato de Anita Garibaldi – No Centro Catarinense
17- Retrato do Dr. Teófilo Nolasco de Almeida – No Centro Catarinense
18- Retrato de Bethencourt da Silva. – No Liceu de Artes e ofícios
19- Retrato da Sra. Nolasco de Almeida – Em sua residência.
20- Retrato do Cardial D. Sebastião Leme. – Na Igreja de São José
21- Retrato do Cônego Benedito Marinho. – Na igreja de São José
22- Retrato de sua irmã, D. Rosa Vieira de Castro, em sua residência
23- Retrato de seu irmão Manoel V. Fernandes, em sua residência
24- Retrato de seu cunhado, já falecido, em casa de sua irmã
25- Retrato de Zeferino da Costa, com seus auxiliares. No I. H. e G. de Santa Catarina
26- Retrato de Helena. Onde?
27- Autorretrato, pintando duas meninas e um menino, em uma escada – No livro *Um século de Pintura*, de Laudelino Freire
28- Retrato do Dr. Lauro Müller – No Centro Catarinense

Boiteux também descreve logo abaixo desta lista a existência da pintura *Auditório Romano* no teto da casa de sua irmã. Lembrando que já mencionamos a história dessa pintura no capítulo anterior.

Partindo destas informações teve início a busca por obras do artista. Até o presente momento encontramos as obras mostradas nos capítulos anteriores desta pesquisa. Cabe destacar que a maioria das obras que se encontram no Liceu de Artes e Ofícios estão em processo de recuperação preventiva, visando restauração. Das pinturas registradas em

fotografias, algumas se encontram em Santa Catarina, no Museu Histórico de Santa Catarina, porém a maioria está na cidade do Rio de Janeiro, no Museu Nacional de Belas Artes, Liceu de Artes e Ofícios – SPBA, Igreja São José, Palácio Pedro Ernesto – sede da Câmara Municipal do Rio de Janeiro e Museu Antonio Parreiras, Niterói – RJ. Dentre as imagens mostradas, constam também pinturas que não foram encontradas pessoalmente, mas que têm sua imagem reproduzida em ambientes virtuais ou livros, como o caso do acima mencionado *Auditório Romano julgando os grandes artistas*.

Após pesquisarmos *in loco* e também através de meios digitais, verificamos que algumas pinturas listadas por Boiteux foram encontradas onde foram descritas, como exemplo, as duas pinturas já mostradas no capítulo anterior, do cônego Benedito Marinho e do Cardeal D. Sebastião Leme, ambas decorando a sacristia da igreja de São José, Rio de Janeiro. Outras pinturas foram encontradas em outro lugar, como foi o caso do retrato de Lauro Muller (Fig. 33), também já mostrado no capítulo anterior, em que segundo Boiteux estaria no Centro Catarinense, porém tal obra, nos dias dessa pesquisa se encontra em posse do Liceu de Artes do Rio de Janeiro.

Um caso contraditório citado por Boiteux (1944) é a repetição da mesma pintura na sua lista, pois as obras chamadas *Helena* e *Retrato de uma menina trajada à Japonesa* tratam-se da mesma obra. O jornal Don Quixote[93] descreve a obra de Sebastião exposta no Salão da Exposição Geral das Belas Artes de 1901 como sendo de uma menina com o leque aberto, cujo título da pintura seria *Helena.* Guimarães (1977, p. 165) a intitula de *Fantasia Japonesa*. A mesma descrição de uma menina trajada à japonesa, adquirida pelo Visconde de Sande – José Francisco Correa (Portugal, 1853 – 1829), é relatada por Boiteux (1944, p. 41). A premiada obra foi comprada pelo Visconde de Sande. Sobre essa pintura, não encontramos registros de sua localização, nem reproduções de sua imagem.

3.4 Pinturas não encontradas

No primeiro capítulo mostramos as pinturas realizadas por Sebastião dentro de seus estilos pictóricos. Todas as pinturas do artista que tivemos o privilégio de encontrar, pessoalmente ou através de reproduções, estão presentes neste mesmo capítulo, porém sabemos que esta é uma fração muito pequena de sua produção e cabe também a esta pesquisa encontrar quaisquer vestígios de obras para facilitar identificações futuras. Na listagem abaixo coletamos

[93] Jornal Don Quixote, Rio de Janeiro, 1901, ed. 137.

aquelas obras desconhecidas visualmente, mas que possuem algum registro em livros, jornais ou na internet. Os dados, quanto à existência destas pinturas, foram coletados em livros, documentos e jornais antigos do acervo digital da Biblioteca Nacional.

Santa Catarina

1 Retrato de Zeferino da Costa com auxiliares – Mencionada por Boiteux (1944, p. 41), a pintura estaria no IHGSC.

2 Retrato do Conselheiro Manoel da Silva Mafra – Segundo Boiteux (1944, p. 41), a pintura estaria no Clube 12 de Agosto. O jornal Gazeta de notícias[94] conta da solenidade de inauguração do retrato nas dependências do Centro Catarinense.

Ao entrarmos em contato com os estabelecimentos, não foi encontrado comprovação da existência dessas pinturas, no IHGSC, tampouco no Clube 12 de Agosto.

Liceu de Artes e Ofícios

3 Retrato do Comendador João José da Silva.

4 Retrato do Dr. Domingos Jaci Monteiro.

Embora tenhamos encontrado várias pinturas no Liceu, estas duas acima são mencionadas na listagem das obras catalogadas, porém não foram encontradas nas dependências do estabelecimento. Em conversa com a administração do Liceu e com a pesquisadora Alba Bielinski, fomos informados que esta listagem é antiga, anterior à mudança para o prédio atual, o que pode ter gerado inconformidade de dados.

5 Nossa Sra. das Dores – A pintura citada por Boiteux (1944 p. 41), estaria com Gal. Laudelino Freire.

Igreja São Sebastião

6 Nossa Sra. da Piedade – Boiteux (1944, p. 41). Em contato com a Igreja, não foi confirmada a existência dessa pintura em suas dependências.

Casa da irmã – D. Rosa Vieira de Castro. R. Conde do Bonfim, 176, RJ. Tijuca.

[94] Jornal Gazeta de notícias, Rio de Janeiro, 13 de out. de 1916.

Como já mencionado anteriormente ao relatarmos sobre a pintura Auditório Romano julgando os artistas, o solar que foi a última residência de Sebastião, no qual se encontravam várias pinturas, foi demolido anos mais tarde abrindo espaço para novos prédios.

7 Nossa Sra. da Conceição – Boiteux (1944, p. 41).

8 Parque da casa – Boiteux (1944, p. 41).

9 Retrato do cunhado, já falecido, Comendador Gonçalo Torquato de Oliveira Castro – Boiteux (1944, p. 41). O fato também é relatado pelo Jornal Sul Americano.[95]

Museu D. João VI – EBA/UFRJ

Em contato via e-mail com a equipe do Museu D. João VI foi-nos respondido as seguintes palavras: "após levantamento das obras de nossa coleção de pintura, pude verificar que não possuímos nenhuma pintura de autoria de Sebastião Vieira Fernandes".

10 Flagelação de Cristo; ENBA – Boiteux (1944, p. 41).

11 Traição de Judas; ENBA – Boiteux (1944, p. 41).

12 Jeremias contemplando a destruição de Jerusalém – ENBA – Boiteux (1944, p. 41).

Atelier de Sebastião

Boiteux (1944, p. 41) menciona muitas obras que estariam até o momento no atelier do artista, situado na rua dos Inválidos, Rio de Janeiro. Na casa onde o artista morava (o prédio mencionado já não existe mais), segundo conta o biógrafo, havia 23 quadros, dentre os quais:

13 Retrato de sua irmã, D. Rosa Vieira de Castro – Boiteux (1944, p. 41).

14 Retrato de seu irmão Manoel V. Fernandes – Boiteux (1944, p. 41).

15 Retrato da esposa de Theophilo Nolasco de Almeida, Zulmira Mascarenhas de Almeida[96] – Boiteux (1944, p. 41).

Outros lugares

[95] Jornal Sul Americano. Rio de Janeiro, 27 de jul. de 1902.

[96] Gazeta de Notícias. Rio de Janeiro, 17 de jan. de 1906.

Outras pinturas são citadas nos livros de Boiteux (1944) e Guimarães (1977) sem, no entanto, dizer onde se encontrariam. Também, através de pesquisas em jornais do período, encontramos menções às seguintes obras.

16 Pintura de Theophilo Nabuco de Almeida (retrato) – Diretor do Centro Catarinense em 1904[97] – Boiteux (1944, p. 41).

17 Helena – Todas estas citações abaixo se referem à mesma pintura, mas que, equivocadamente, foram dissociadas. A premiada pintura do Salão de Belas Artes de 1901, estaria em posse do Visconde de Sande (José Francisco Correa). Embora tenha residido por muitos anos em Niterói, onde exerceu a profissão de industrial e grande incentivador da fotografia, o visconde de Sande, ou conde de Agrolongo, retorna à Portugal, sua terra natal, em 1903. Com essa informação podemos presumir que a pintura também tenha sido levada para além-mar.

- Retrato de menina japonesa – pertence ao Visconde de Sande – Boiteux (1944, p. 41).
- Retrato de Helena? – Boiteux (1944, p. 41).
- Helena – Retrato de uma mulher com leque aberto – Pintura ganhadora de Menção Honrosa de 1º grau no salão de 1901 – Documentos da biblioteca do. MNBA – Pasta Sebastião Vieira Fernandes.

18 Retrato do Almirante José Pinto da Luz – Boiteux (1944, p. 41). Primeiro presidente do centro Catarinense.[98]

19 Retrato de Anita Garibaldi – Citado por Boiteux (1944, p. 41). Pintura realizada em comemoração aos 50 anos da morte de Anita.[99]

20 Pano de Boca do Teatro Club.[100]

21 Retrato de D. Pedro I.[101]

22 Retrato de Alfredo Gomes.[102]

23 Cópia do quadro Caridade de Zeferino da Costa.[103]

24 Retrato de Mario da Silva Nazareth.[104]

---

[97] Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, 25 de mar. de 1905.
[98] Jornal Cidade do Rio. Rio de Janeiro, 4 de ago. de 1899 e Gazeta de Notícias, Rio de Janeiro, 5 de ago. de 1899.
[99] Jornal Cidade do Rio. Rio de Janeiro, 4 de ago. de 1899.
[100] Jornal a Notícia. Rio de Janeiro, 8 de set. de 1905.
[101] Jornal a Notícia. Rio de Janeiro, 8 de set. de 1905.
[102] Jornal o Paiz. Rio de Janeiro, 21 de dez. de 1909.
[103] Jornal do Comercio. Rio de Janeiro, 26 de ago. de 1918.
[104] Jornal A Rua. Rio de Janeiro, 19 de jan. de 1918.

25 Retrato de Sylvio Romero[105] – Salão de BA de 1905[106] – Argeu Guimarães conta que esse retrato foi realizado por Sebastião a seu pedido (GUIMARÃES, 1977, p. 175).

26 Retrato de Eduardo de Lima – redator-chefe da revista O Beijo.[107]

27 Celebração aos festejos de 15 de novembro de 1894 – Pintura oferecida ao conselho municipal.[108]

28 Retrato do Médico Dr. Azambuja (José Theodoro da Silva Azambuja) para Santa Casa de Misericórdia do Rio de Janeiro, cerca de 1888.[109]

29 Desenhos, retratos e paisagens a óleo e Crayon – exposição inf. em jornal.

30 2 cabeças de velhos expostos na Casa Cambiaso (felizes de expressão e finamente pintados.[110]

31 Retrato do Menino Roberto e mais dois retratos expostos na 5ª exposição geral de B.A. em 1896[111].

32 Retrato do pai, Manuel Vieira Fernandes. Pintura a óleo realizada enquanto era ainda aluno de Victor Meirelles. A pintura estaria em posse de Argeu Guimarães. (GUIMARÃES,1977, p. 152).

33 Retrato de um oficial da Marinha – Salão de Belas Artes de 1905[112].

34 Retrato a óleo de James Schofield (gerente da fábrica de tecidos da Companhia Manufatora Fluminense, Barreto). Salão Cambiaso[113] / O retrato foi uma homenagem dos operários e empregados da companhia. Há uma placa de prata com a inscrição: *Os operários e empregados da companhia Manufactora Fluminense ao seu gerente James Schofield – 3 de janeiro de 1898*.[114]

35 Retrato de Vera, sobrinha neta de Sebastião. Argeu descreve o retrato de uma menina de olhos azuis e pele clara. (GUIMARÃES, 1977, p. 174).

36 Sinhá pequena. Pintura realizada de memória. Segundo relato de Argeu Guimarães, em sua época a pintura já não existia mais. (GUIMARÃES, 1977, p. 174).

37 Vila Rosinha – Pintura citada por Argeu (GUIMARÃES, 1977, p. 174).

---

[105] O Jornal. Rio de Janeiro, 25 de mar. de 1956.
[106] Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, 10 de set. de 1905.
[107] Revista O Beijo. Rio de Janeiro, 1896, ed. 006.
[108] Gazeta de notícias. Rio de Janeiro,12 jun. de 1895.
[109] Gazeta de Notícias. Rio de Janeiro, 09 de jul. de 1888.
[110] Jornal do Comércio. Rio de Janeiro, 9 de maio de 1896.
[111] Catálogo online da Exposição Geral das Belas Artes. Disponível em: < http://www.dezenovevinte.net/catalogos/egba_1896.pdf > Acesso em 15 de jan. de 2020.
[112] Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, 10 de set. de 1905.
[113] Jornal do Comercio. Rio de Janeiro, 31 de dez. de 1897.
[114] Jornal do Comercio. Rio de Janeiro, 04 de jan. de 1898.

38 Cópia de Medusa – Pintura citada por Argeu (GUIMARÃES, 1977, p. 174).

Após olharmos esta vasta lista de trabalhos realizados por Sebastião, levando em consideração que não abrangem a totalidade da produção do artista, fica evidente o quão pouco sabemos de sua arte e o quanto ainda há para identificar. As buscas realizadas nos permitiram identificar e registrar apenas as pinturas mostradas nessa pesquisa. Até o momento não encontramos possíveis herdeiros diretos, em parte porque não é conhecida a existência de filhos de Sebastião, muito possivelmente não tenha tido, pois não encontramos menção alguma ao fato. Um parente próximo que detinha algumas obras de Sebastião foi o já citado Argeu Guimarães, historiador e diplomata brasileiro, morto em 1967. Dos descendentes de Argeu, identificamos seu filho Argeu Bolognesi Machado Guimarães e Yolanda de Dardel, ambos já falecidos. Dos possíveis netos de Argeu não temos conhecimento até o momento, nem mesmo se as pinturas que Argeu menciona em seu livro se mantiveram na família.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A imprensa e o povo catarinense pareciam apostar em Sebastião como o novo Victor Meirelles. As citações e o constante acompanhamento de seu desenvolvimento na Academia são indícios do quanto Santa Catarina se orgulhava daquele que segundo suas expectativas alcançaria a mesma estatura de seu ilustre conterrâneo.

A revista *Atualidades de Santa Catarina*, alguns anos após a morte do pintor, a fim de não o deixar no esquecimento trouxe em sua breve biografia, o parágrafo final:

> Sebastião Vieira Fernandes, que em vida tanto fugiu da fama, começa agora a receber a consagração definitiva de seus compatrícios. Nada mais justo, pois o seu nome pode e deve figurar, sem favor, entre os maiores pintores que já tivemos.
>
> A valorização assombrosa que estão tendo as suas telas são bem a prova de que o seu nome ficou[115].

O jovem de origem simples, filho de uma numerosa família, não fixou suas raízes na ilha onde viu as primeiras luzes e onde aprendeu os primeiros traços com Maneca Margarida. A vida pacata da Ilha de Santa Catarina não estava nos projetos de Sebastião, aspirante a pintor.

[115] KONDER, Alexandre. O Pintor Sebastião Vieira Fernandes**.** Revista Atualidades, Florianópolis, ed. n.º 10. Out. de 1948. p. 59 e 60. (Acervo da Biblioteca pública de Santa Catarina).

Em grande parte, sua luta por conquistar o mundo além do horizonte se deve à iniciativa visionária de seu pai, Manoel Vieira Fernandes. A distante capital de um vasto império, não era uma terra totalmente desconhecida do jovem Sebastião. As irmãs Rosa e Anna, já consolidavam uma vida estável e segura para dar suporte ao sonho de pintor. A afeição por Victor Meirelles e sua reciprocidade certamente garantiram o incentivo diário do jovem que buscava a ascensão social pela arte, tendo no conterrâneo um grande exemplo de sucesso.

No Liceu, Sebastião se destacou e fez jus às apostas dos catarinenses em seu talento, deixando nas paredes do prédio um grande número de obras que ainda podem ser vistas hoje. Na AIBA Sebastião aprofundou sua compreensão artística, herdando preceitos e valores que ultrapassaram séculos no velho mundo, trazidos por Debret à terra brasileira, e assim Sebastião, como seus contemporâneos, se via dentro do mesmo movimento artístico dos últimos quinhentos anos, tão próximos a Da Vinci, quanto a Ticiano, Rubens ou Velázquez.

Estudando um pouco sobre a longa tradição da pintura a óleo, podemos entender mais claramente o mundo artístico em que Sebastião estava imerso. Assim como a AIBA tinha o propósito de transformar em imagens aquilo que o IHGB escrevia nos documentos, Sebastião adotou a pintura e não as palavras para construir sua obra. Por isso é importante que busquemos entender aquela que foi a linguagem escolhida pelo artista.

Iniciando nos Irmãos Van Eyck, inventores da pintura a óleo, passando pelo revolucionário Ticiano e por nomes como Rubens, David e Debret, um leque de possibilidades pictóricas emerge gradativamente, possibilitando a construção de um arcabouço de tipologias a serem usadas pelos pintores do século XIX, dentre eles Sebastião Vieira Fernandes. Através dos estudos feitos no Museu D. João VI, é possível identificar várias características similares àquelas percebidas visualmente nas pinturas de Sebastião, o que não poderia ser diferente, pois embora a inventividade do artista fosse largamente estimulada na AIBA, haviam condutas e processos semelhantes entre os pintores, sempre fundamentados nos mestres do passado.

Dentre os processos adotados e ensinados largamente por séculos, vemos em Sebastião um herdeiro desse conhecimento. Resumidamente podemos identificar Sebastião seguindo preceitos mestres da tradição, como a valorização do desenho, elemento fundamental para a construção e a organização do espaço ou composição, Da mesma forma identificamos na cor, através do uso de tonalidades terrosas para construir as primeiras manchas e na fatura de Sebastião uma construção com ênfase no esboço ou *ébauche,* no detalhamento das luzes e simplificação das sombras e no uso de *frottis,* leves empastes para criar o brilho final em áreas específicas. É com base nos estudos dos processos pictóricos do período e da composição

formal que podemos identificar e ler as pinturas do artista, algumas de grande complexidade como o retrato de Bethencourt da Silva. É através dessas leituras que é possível imaginar o nível de conhecimento técnico e artístico, além de identificar as particularidades do pintor, tornando possível compreender, mesmo que parcialmente, a mente criativa de Sebastião Fernandes.

Embora Sebastião tenha explorado os diversos gêneros pictóricos categorizados pela tradição, foi através de sua vasta produção de retratos que garantiu seu sustento e espalhou sua arte. E na minha visão, onde ele conseguiu sua melhor performance técnica e capacidade inventiva, até onde conhecemos de sua obra. Era um pintor que se ateve à questões da pintura, acima de convicções políticas ou sociais. Retratou políticos, clérigos e pessoas de seu convívio detendo-se apenas nas questões referentes a retratística, composição e cor. Diferente de seu mestre Victor Meirelles, a pintura de Sebastião é mais de superfície, sem o acúmulo de camadas sucessivas e de veladuras, talvez devido às novas tendências adotadas na AIBA no final do XIX. Dessa forma não podemos dizer que Sebastião era um pintor agarrado ao modelo tradicional, sua prática tinha singularidades condizentes com os movimentos reformistas, tanto pela maneira de pintar, sem muitas camadas, quanto pelo uso da fotografia como recurso auxiliar, o que pode ser um tipo de prática adotada por sua eficiência para confecção de retratos.

É importante lembrar que Sebastião não pintou somente retratos em sua vida, curiosamente suas pinturas de maior reconhecimento referem-se à temas históricos e religiosos, gênero de maior valorização da tradição acadêmica. Mesmo Sebastião tendo sido ganhador de medalhas e menções na cadeira de Pintura Histórica, poucas pinturas dessa temática foram encontradas e podem ser vistas pelo público, como a pintura de *Meditações de São Jerônimo* (Fig. 52) no MHSC. Outras pinturas históricas realizadas pelo artista que também são conhecidas do público catarinense e carioca, desta vez por sua capacidade de reprodução, são as cópias da *Batalha do Avaí* de Pedro Américo (Fig. 48), no Palácio Pedro Ernesto – Câmara Municipal do RJ e *a* Cópia da *Primeira Missa*, de Victor Meirelles, no MHSC (Fig. 46). Vale acrescentar que a mesma prática pictórica, onde a ilusão de profundidade se dá pela mistura das cores e não pela sobreposição de camadas, criando uma fina camada pictórica, também é visível nas cópias das cenas históricas acima mencionadas. Novamente essa maneira adotada, parece adequar-se às necessidades da encomenda, que privilegiava o tempo, diferentemente das obras originais que dispunham de anos para serem concluídas.

Como herdeiro da tradição acadêmica, Sebastião mostrou que dominou a linguagem da pintura e a técnica do óleo já no início de seus estudos no Liceu. Premiações contínuas, ano após ano foram atribuídas ao jovem, o levando mais próximo do reconhecimento como grande

pintor. A participação de Sebastião no concurso para o Prêmio de Primeira Ordem ou Prêmio Viagem de 1887 nos mostra que o artista estava entre os melhores alunos da AIBA, sujeito ao grande e almejado prêmio que coroaria sua trajetória e o colocaria em destaque no cenário nacional, rendendo a grande possibilidade de lecionar na AIBA, assim como foi com outros ganhadores do prêmio.

Infelizmente Sebastião não foi agraciado com o tão almejado prêmio do concurso. Alguns jornais e biógrafos de Sebastião como Boiteux (1944) e Guimarães (1977) relatam o fato de Sebastião ter conquistado o prêmio, mas não desfrutou do benefício devido as convulsões causadas pela queda da monarquia. Essa triste desilusão não foi a única na carreira de Sebastião, embora tenha sido possivelmente a mais marcante e a que mais afetou os planos do artista. As mudanças administrativas da nova academia transformada aos moldes republicanos também não valorizaram os mesmos ideais de Sebastião e outros como Victor Meirelles, que foi afastado de seu cargo de professor. O mundo idealizado pelo jovem do Desterro se transformou em algo completamente diferente.

Por um tempo Sebastião se retraiu dos grandes eventos e concursos da nova escola. Ao retornar mais de uma década depois, na exposição em comemoração aos 400 anos do Brasil em 1900 e na Exposição Geral de Belas Artes em 1901, o trabalho de Sebastião é novamente reconhecido por sua qualidade e premiado com medalhas e menções honrosas.

Não havia como ignorar o talento de Sebastião, tanto que o artista foi escolhido por Zeferino da Costa para auxiliar nas pinturas dos seis painéis que contam a história da igreja da Candelária no Rio de Janeiro e posteriormente também em sua restauração. A obra de grande valor cultural e histórico não só para a cidade do Rio de Janeiro, mas também para o Brasil conferiu apenas a Zeferino da Costa o reconhecimento digno de tão importante trabalho. As pinturas estabelecem uma harmoniosa relação entre si, não somente pela história contada, mas também por suas composições visuais, elemento que conferiu o reconhecimento da obra e do artista Zeferino da Costa. Argeu Guimarães (1977) ao contar suas memórias deixa clara a participação de Sebastião como coautor das pinturas, atuando inclusive na composição formal das imagens. Contudo, além de não referenciado, Sebastião foi ainda desprestigiado, sendo colocado apenas como mais um auxiliar sem grande importância na obra, além de não receber os honorários acordados. Outro evento que marcou o artista foi esse, ampliado ainda mais por este Sebastião ter escolhido não reivindicar do seu velho mestre, Zeferino da Costa, a sua valorização e reconhecimento no trabalho realizado à época.

Neste momento, cabem umas ponderações a respeito da pesquisa, bem como problematizar alguns aspectos. Com Argeu Guimarães, averiguamos o episódio da Candelária, documentamos Zeferino da Costa posando na capa do jornal, visitamos a Igreja, realizamos um mergulho nas cópias, realizamos minuciosos esquemas geométricos e nos dedicamos ao conjunto de obras que a história legou a Zeferino da Costa. Em parte, desejávamos provar a coautoria de Sebastião. A narrativa construída, baseada nos testemunhos de Argeu Guimaraes e de Evêncio Nunes, auxiliar de Zeferino, são pouco conclusivas, mas são relatos da época e de quem vivenciou os fatos.

Há evidências também de relatos da época, de que Zeferino da Costa não teria condições de realizar a série de pinturas e de certa forma, levantamos dúvidas sobre a atribuição da obra que mudaria a fortuna crítica de Sebastião Vieira Fernandes. Temos a consciência de que a escassez de obras de Sebastião não permite afirmações conclusivas. Imaginamos que a análise dos esquemas compositivos das pinturas da Candelária poderia ser cotejada com obras de complexidade semelhante de Sebastião, se delas nós dispuséssemos. Um caminho que não percorremos, seria a outra via, a de comparar as obras da Candelária com outras obras de Zeferino da Costa. Talvez isto nos trouxesse maiores certezas. Ao final, nos perguntamos: por que Sebastião nunca falou no assunto? Por que não buscou corrigir a injustiça do mestre Zeferino enquanto ambos eram vivos, enquanto o acerto de contas fosse possível, com a participação de novas testemunhas? Por que mergulhou na infâmia resignado? Talvez não quisesse ferir a lealdade ao mestre e todos aqueles princípios que ele certamente aprendera a amar e servir em seus tempos de formação. E se Argeu estivesse enganado? A dúvida sobre a Candelária é por ele semeada. Reconheço que neste trabalho, não damos muito lugar ao contraditório, mas os expressos nestas considerações finais. Sabemos que nada havia para Sebastião denunciar. Ele executou o programa do mestre. E, ainda que difamado por um jornalista, estava tão em paz que nem se deu ao trabalho de retrucar; por vezes é o que parece. Poderia ter esperado que o mestre o defendesse, mas este não o fez. Reconhecemos que tomamos o partido do artista, mas não sem mostrar evidências.

Sebastião era um artista que destoava de sua época. Cada vez mais ambiciosos, os artistas buscavam seu lugar ao sol numa luta constante entre egos e “originalidade”. O modesto pintor detinha o espírito de Meirelles em que seu principal triunfo era seu trabalho e não sua imagem.

Mesmo dando sinais de uma promissora carreira, Sebastião caiu no esquecimento de seus conterrâneos e da comunidade artística, tendo poucos momentos de rememoração de sua

vida e obra. Os fatos trágicos e perdas que marcaram sua vida e sua carreira, além do desconhecimento de grande parte de seu legado artístico, não devem ser motivos para minimizar seus feitos. Devemos olhar o artista pelo que fez e não somente pelo que ficou na história oficial. O ofuscado artista, preocupado com as batalhas do dia a dia, manteve sem esmorecer o zelo pela arte até o fim. Pode não ter entrado para a célebre lista dos grandes nomes, todavia isso não se deve à baixa qualidade de seus trabalhos, mas, talvez ,em grande parte, por priorizar o outro mais que a si mesmo. A dedicação do professor e restaurador, eram fardos leves nos ombros do artista, mas que muitas vezes podem tê-lo impedido de voar mais alto. Sebastião, restaurador, foi como ficou na história. Sebastião, professor do Liceu, como era identificado em seu tempo. Sebastião, o retratista, como se mantinha na luta diária. Um grande mestre, um fiel discípulo e acima de tudo, um notável artista, que deve ser relembrado, pois ainda há muito de Sebastião Vieira Fernandes, ainda a descobrir, mesmo que no momento essa pesquisa tenha esgotado suas fontes.

A pesquisa nos remeteu muito aos textos de Derrida, em *Mal de arquivo: uma impressão freudiana* (2001), onde o enigmático título logo fica esclarecido quando lembramos que arquivo é o *locus* da memória, dos registros do passado, da história. Depois da psicanálise, não é possível ter nenhuma visão ingênua sobre a memória, os arquivos, os registros históricos que guardam o passado. Com Freud, a memória e a história só podem ser consideradas como textos que sofreram inúmeras revisões decorrentes de repressões, negações, apagamentos e censuras. Derrida mostra a dupla raiz da palavra arquivo, *arkhê,* que implica começo e comando (arconte, o que comanda). Esses significados linguísticos expõem uma verdade social e histórica – a relação entre o poder e o arquivo. É o poder quem detém o arquivo, é ele quem dispõe das informações, organizando uma história dentro de seus interesses, o que, evidentemente – tem decisivas consequências políticas.

A ligação entre arquivo e poder remete à pulsão de morte. O poder está permanentemente arquivando e destruindo o arquivo, como a própria pulsão de morte, que está permanentemente arquivando – tirando da vida, desvitalizando e registrando, e permanentemente tentando destruir o próprio arquivo, a própria lembrança. Dizendo de outra forma, a repressão está permanentemente possibilitando o mal de arquivo, o esquecimento, o apagamento da memória.

Derrida desconstrói a ideia de arquivo, ao propor que não é o conteúdo do arquivo o que vai ser o determinante no processo de arquivamento, mas a técnica de arquivamento é que vai decidir o que pode ou deve ser arquivado. Com tudo isso, fica claro como a pulsão de morte

está em permanente movimento, cuidando do arquivo e, ao mesmo tempo, tentando destruí-lo, procurando levar tudo ao esquecimento e ao nada.

"A pulsão de morte" mencionada por Derrida (2001, p. 21-22), de que conduz para o apagamento, deve ser combatida numa luta constante contra o esquecimento. Se, para muitos, Sebastião Vieira Fernandes ficou esquecido, para quem ler esse trabalho ele se tornará inesquecível. Quisera eu ter o poder de, com este arquivo sobre o artista, dispor as informações, organizar melhor essa história e memória.

Embora a morte e o esquecimento sejam fatos naturais, podemos escolher aquilo que queremos manter vivo em nossas memórias pessoais e coletivas. Já perdemos grande parte da memória de um artista que poderia muito bem ser mais valorizado no mundo acadêmico e principalmente em sua terra natal. Com esse objetivo, nas entrelinhas, buscamos retirar Sebastião Vieira Fernandes da amnésia coletiva e da "pulsão de morte".

REFERÊNCIAS

BIBLIOGRAFIA

ARNHEIM, Rudolf. **Arte e Percepção Visual: Uma psicologia da visão criadora**: Nova versão. Tradução de Ivonne Terezinha de Faria. São Paulo: Thonson Learning, 2006.

BANDEIRA, Júlio. DO LAGO, Pedro Correa. **Debret e o Brasil – Obra Completa 1816 – 1831.** 2ª ed. Capivara. 2008.

BARNES, Rachel. **Cézanne** (col. Os artistas falam de si próprios). Lisboa: Dinalivro, 1993.

BAUDELAIRE, Charles. **A apologia da paisagem e a crítica do retrato**. In: LICHTENSTEIN, J. (org.). A pintura Textos Essenciais: Vol. 10. Os gêneros pictóricos. São Paulo: Editora 34, 2006. p. 121-130.

BIELINSKI, Alba Carneiro. **Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro – dos pressupostos aos reflexos de sua criação – de 1856 a 1900**. Rio de Janeiro: 2003 – Dissertação de Mestrado em História e Crítica da Arte apresentada ao curso de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

BIELINSKI, Alba Carneiro. **Liceu de Artes e Ofícios 150 anos**. Ed. Especial. Revista da Fabes. RJ. Nov. 2006.

BOITEUX, Henrique. **Santa Catarina nas Belas Artes: o pintor Sebastião Vieira Fernandes**. Rio de Janeiro: Zelo Valverde. 1944.

BURCKHARDT, Jacob. **O Retrato na Pintura Italiana do Renascimento**. Organização e tradução de Cássio Fernandes. SP: Editora da Unicamp; São Paulo: Unifesp, 2012.

CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. **Os Prêmios de Viagem da Academia em Pintura**. In: PEREIRA, Sonia Gomes (Org.). 185 anos da Escola de Belas Artes. Rio de Janeiro: UFRJ, 2001/2002: 69-92.

CHAVES, Mariana. **Arte e Estado: Um olhar sobre o mecenato artístico no segundo reinado** (1840 – 1889) – Dissertação (Mestrado em História). Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Juiz de Fora. Juiz de Fora – MG. 2015.

CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. **Representações da expulsão dos holandeses nas exposições Gerais da Academia Imperial de Belas Artes: duas obras de José Corrêa de Lima.** In MALTA, Marize; PEREIRA, Sonia Gomes; CAVALCANTI, Ana (org.). Ver para crer: visão técnica e interpretação na Academia. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 2013. p. 133-142.

CASTRO, Isis Pimentel de. **Arte & história: a concepção de arte no oitocentos e sua relação com a cultura histórica.** In: Saeculum – Revista de História, ano 12, n.º 14 (2006) – Departamento de História / Programa de Pós Graduação em História / UFPB – Jan. Jun. 2006.

CASTRO, Isis Pimentel de. **Pintura, memória e história: A pintura histórica e a construção de uma memória nacional.** Revista de Ciências Humanas, Florianópolis: EDUFSC, n.º 38, p.335-352. Outubro de 2005.

CASTRO, Isis Pimentel de. **Os Pintores de História**. A relação entre arte e história através das telas de batalhas de Pedro Américo e Victor Meirelles. Dissertação (Mestrado) – UFRJ / Instituto de Filosofia e Ciências Sociais / Programa de Pós-graduação em História Social. Rio de Janeiro: IFCS/UFRJ, 2007.

CASTRO, Aloisio Arnaldo Nunes de. **Do restaurador de quadros ao conservador-restaurador de bens culturais: o corpus operandi na administração pública brasileira de 1855 a 1980** – Tese (doutorado em Artes) Escola de Belas Artes / Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2013.

CHILLÓN, Alberto Martin [*et al*.] (Org). Seminário do 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.

COSTA, Aline Moraes. **(Im)possíveis Brasílias.** Os projetos apresentados no concurso do plano piloto da nova capital federal. Orientador: Marcos Tognon. Dissertação de Mestrado em História da Arte. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade Estadual de Campinas. 2002.

DAZZI, Camila. **Pensar a Reforma da Academia como parte da Reforma da Educação de Benjamin Constant** (1890/91). In MALTA, Marize; PEREIRA, Sonia Gomes; CAVALCANTI, Ana (org). Ver para crer: visão técnica e interpretação na Academia. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 2013. p. 101-107.

DEBRET, Jean Baptiste. **Academia – Modelo-vivo**. In: ANTUNES, de Paranhos. O pintor do romantismo: vida e obra de Manuel de Araújo Porto-Alegre. Rio de Janeiro: ZelioValverde, 1943.

DERRIDA, J. **Mal de arquivo: uma impressão freudiana**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DIDONE, Fabiana Machado. **Do ensino artístico à caricatura na Desterro do Século XIX: a participação de Joaquim, Alexandre e Manoel Margarida.** Orientadora: Sandra Makowiecky. 235 f. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Departamento de Artes Visuais, Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC, 2013.

FÉLIBIEN, André. **A Hierarquia Clássica dos Gêneros.** In: LICHTENSTEIN, J. (org.). A pintura Textos Essenciais: Vol. 10. Os gêneros pictóricos. São Paulo: Editora 34, 2006. p. 38-45.

FREIRE, Laudelino. **Um século de pintura: Apontamentos para a história da pintura no Brasil de 1816 a 1916**. Rio de Janeiro: Ed. Fontana, 1916.

FREUD, Sigmund. **A interpretação dos sonhos.** Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Vol. IV. Rio de Janeiro: Imago, 2006.

FRIEDLAENDER, Walter. **De David a Delacroix**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

FOCILLON, Henri. **A vida das formas.** Lisboa: Edições 70. 2001. p. 11.

GRINBERG, Piedade. **As arquiteturas efêmeras na coroação de D. Pedro II através dos desenhos de Rafael Mendes de Carvalho**. In: Oitocentos – Arte Brasileira do Império à República - Tomo 2. / Organização Arthur Valle, Camila Dazzi – Rio de Janeiro: EDUR-UFRRJ / DezenoveVinte, 2010, Páginas 526-530.

GUIMARÃES, Argeu. **A auréola de Victor Meirelles**. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1977.

HOCKNEY, David. **O conhecimento secreto: redescobrindo as técnicas perdidas dos grandes mestres.** São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

KLEE, P. **Diários.** São Paulo: Martins Fontes, 1990.

LE GOFF, Jacques. **História e memória.** Tradução de Bernardo Leitão *et* al. 5. ed. Campinas: Editora da UNICAMP, 2012. p. 52.

LEITE, Reginaldo da Rocha. **Os propulsores da prática da cópia na Academia Imperial de Belas Artes: períodos de introdução e consolidação de uma metodologia artístico-pedagógica**. In: Oitocentos - Arte Brasileira do Império à 1º República. Org. Ana Maria Tavares Cavalcanti, Camila Dazzi, Arthur Valle. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ/DezenoveVinte, 2008.

LEITE, Reginaldo da Rocha. **À imagem e Semelhança: A prática da cópia de pinturas europeias na Academia Imperial de Belas Artes no Rio de Janeiro (1855-1890).** Tese de Doutorado do PPGAV/EBA/UFRJ.

MACHADO, Arnaldo. **Candelária: Aspectos Históricos, arquitetônicos e artísticos.** Rio de Janeiro: Irmandade do Santíssimo Sacramento da Candelária, 2017.

MAKOWIECKY, Sandra. **A presença da Academia Imperial de Belas Artes e da Escola Nacional de Belas Artes no cenário das artes visuais em Santa Catarina.** Oitocentos – Arte Brasileira do Império à República – Tomo 2. / Organização Arthur Valle, Camila Dazzi. – Rio de Janeiro: EDUR-UFRRJ/DezenoveVinte, 2010. (p. 804-816).

MAKOWIECKY, S. **Questões do Erotismo na Arte Brasileira – Século XIX e início do XX: cenário em Santa Catarina.** No prelo: Anais do XXXVIII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte (CBHA) Arte e Erotismo. 16 a 20 de outubro de 2018. Museu da Escola Catarinense. Florianópolis, SC.

MALTA, Marize; PEREIRA, Sonia Gomes; CAVALCANTI, Ana (org.). **Ver para crer: visão técnica e interpretação na Academia.** Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 2013.

MAYER, Ralph. **Manual do Artista.** São Paulo: Martins Fontes, 1970.

MOTTA, Edson. **Fundamentos para o estudo da pintura.** Ed. Civilização Brasileira. 1979.

LEITE, Reginaldo da Rocha. **Os propulsores da prática da cópia na Academia Imperial de Belas Artes: períodos de introdução e consolidação de uma metodologia artístico-pedagógica.** In: Oitocentos – Arte Brasileira do Império à 1º República. Org. Ana Maria Tavares Cavalcanti, Camila Dazzi, Arthur Valle. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ/DezenoveVinte, 2008.

OLIVEIRA, Vladimir Machado de. **A sobrevivência do pintor no século XIX: a pintura de retratos.** In: MALTA, Marize; PEREIRA, Sonia Gomes; CAVALCANTI, Ana (org.). Ver para crer: visão técnica e interpretação na Academia. Rio de Janeiro, EBA/UFRJ, 2013. p. 159 – 170.

OSTROWER, Fayga. **Universos da arte.** 33. ed. Rio de Janeiro: Elsevier, 2004.

PARRAMÓN, José. M. **El Gran Libro del Óleo.** 14. ed. Barcelona (España): Parramón Ediciones. 2000.

PEREIRA, Sonia Gomes. **A arte no Brasil no século XIX e início do XX.** In: Oliveira, Myrian Andrade Ribeiro de. História da arte no Brasil: textos de síntese / Myrian Andrade Ribeiro de Oliveira, Sonia Gomes Pereira e Ângela Ancora da Luz. Rio de Janeiro. Editora UFRJ, 2008. p. 59-98.

PEREIRA, Sonia Gomes. **Arte, ensino e academia: Estudos e ensaios sobre a Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro.** 1. ed. Rio de Janeiro: Mauad: Faperj, 2016.

PEVSNER, Nikolaus. **Academias de arte: Passado e presente.** São Paulo. Companhia das Letras, 2005.

PORTO-ALEGRE, M. de A. **Memórias sobre a Antiga Escola Fluminense de Pintura.** Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. Rio de Janeiro: Tomo III, 1841

RECHT, Roland *apud* HUCHET, Stéphane. **A Instituição da imagem: Perfil de uma história da arte.** In: HUCHET, Stéphane (org.). **Fragmentos de uma teoria da arte.** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.

REZZUTTI, Paulo. Pedro II: **O último imperador do Novo Mundo revelado por cartas e documentos inéditos** (A história não contada). São Paulo: Leya. 2019.

SCHAMA, Simon. O Poder da Arte. São Paulo: Editora Companhia das Letras. 2010

SQUEFF, Leticia. **O Brasil nas mãos de um pintor: Manuel de Araújo Porto-Alegre** (1806-1879). Campinas SP: Editora da Unicamp. 2004.

VARAZZE, Jacopo de. **Legenda áurea: vidas de santos.** Tradução do latim, apresentação, notas e seleção iconográfica Hilário Franco Júnior. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

VIERTEL, Guilherme. **A obra Combate Naval do Riachuelo: como lugar de memória da Guerra do Paraguai.** In: Revista do IHGB, Rio de Janeiro: a. 180 (481): 95-122, set./dez. 2019.

WÖLFFLIN, Heinrich. **Conceitos fundamentais da história da arte.** São Paulo: Martins Fontes. 2006.

WEBGRAFIA

BIELINSKI, Alba Carneiro. **O Liceu de Artes e Ofícios - sua história de 1856 a 1906.** 19&20, Rio de Janeiro, v. IV, n.º 1, jan. 2009. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/ensino_artistico/liceu_alba.htm. Acesso em 09 jun. 2019.

BISCARDI, Afrânio; ROCHA, Frederico Almeida. **O Mecenato Artístico de D. Pedro II e o Projeto Imperial.** 19&20, Rio de Janeiro, v. I, n.º 1, mai. 2006. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/ensino_artistico/mecenato_dpedro.htm>. Acesso em 10 jun. 2019.

CARDOSO, Rafael. **A Academia Imperial de Belas Artes e o Ensino Técnico**. 19&20, Rio de Janeiro, v. III, n. 1, jan. 2008. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/ensino_artistico/rc_ebatecnico.htm. Acesso em 05 jun. 2019.

CIPINIUK, Alberto. **A pedagogia artística de Lebreton.** 19&20, Rio de Janeiro, v. I, n. 1, mai. 2006. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/ensino_artistico/lebreton.htm. Acesso em 05 jun. 2019.

COSTA, João Zeferino da. **Mecanismo e Proporções da Figura Humana, Prefácio de Ernesto da Cunha Araújo Viana.** In : Arquivos da Escola Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro. Universidade do Brasil, 1956 n.º 2 p. 15 a 74. Texto disponível em <http://www.dezenovevinte.net/txt_artistas/jzc_proporcoes.htm>. Acesso em 20 jul. 2019.

COSTA, Thiago G.; RITCHER, FABIO A.; DE M. CORREIA, MARCELINO D.; ESCORTEGANHA, MÁRCIA R.; SANTIAGO, ALINA G.; GONÇALVES, SAMANTHA ; SPUDEIT, DANIEL A.; MICKE, GUSTAVO A.; DA SILVA MIRANDA, FÁBIO. **Multi-technical analysis as a tool to investigate structural species in the – replica – of First Mass in Brazil painting by Sebastião Vieira Fernandes.** Journal of Molecular Structure, v. 1120, p. 196-204, 2016. Disponível em: <https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S0022286016304653?via%3Dihub>. Acesso em 22 mar. 2019.

FERNANDES, Cybele Vidal Neto. **O Ensino de Pintura e Escultura na Academia Imperial das Belas Artes.** 19&20, Rio de Janeiro, v. II, n.º 3, jul. 2007. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/ensino_artistico/aiba_ensino.htm. Acesso em 05 jun. 2019.

GODOY, Rosani; THIESEN, Icléia. **Formação do acervo da academia imperial de belas artes e o papel das comissões de professores.** Inf. Prof., Londrina, v. 4, n.º 2, p. 20 - 41, jul./ dez. 2015. Disponível em: http:www.uel.br/revistas/infoprof/ Acesso em 05 jan. 2020.

LEITE, Reginaldo da Rocha. **A Contribuição das Escolas Artísticas Europeias no Ensino das Artes no Brasil Oitocentista.** 19&20, Rio de Janeiro, v. IV, n.º 1, jan. 2009. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/ensino_artistico/escolas_reginaldo.htm. Acesso em 22 mar. 2019.

MACHADO, Vladimir. **Projeções Luminosas e os métodos fotográficos dos Panoramas na pintura da Batalha do Avahy (1875-1876)**: O "espetáculo das artes". 19&20, Rio de Janeiro, v. III, n.º 1, jan. 2008. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/obras/obras_pa_avahy.htm>. Acesso em 18 ago. 2019.

MAKOWIECKY, Sandra; CARNEIRO, Fernanda Maria Trentini. **José Silveira D'Ávila, entre anjos e demônios, entre arte e indústria**. 19&20, Rio de Janeiro, v. VIII, n.º 1, jan./jun. 2013. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/artistas/artistas_jsdavila.htm>. Acesso em 20 jan. 2020.

LEITE, Reginaldo da Rocha. **A Contribuição das Escolas Artísticas Europeias no Ensino das Artes no Brasil Oitocentista.** 19&20, Rio de Janeiro, v. IV, n.º 1, jan. 2009. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/ensino_artistico/escolas_reginaldo.htm. Acesso em 22 mar. 2020.

OLIVEIRA, Vladimir Machado de. **As vicissitudes das encomendas no século XIX: A encomenda a Pedro Américo da pintura Batalha do Avahy em 1872.** 19&20, Rio de Janeiro, v. VII, n.º 2, abr./jun. 2012. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/obras/obras_avahy_encomenda.htm>. Acesso em 22 mar. 2020.

QUEIROZ, Monique da Silva de. **As técnicas de pintura das Academias Francesa e Brasileira no século XIX: O caso do Museu D. João VI.** 19&20, Rio de Janeiro, v. VI, n.º 4, out./dez. 2011. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/ensino_artistico/pintura_tecnicas.htm> Acesso em 22 mar. 2020.

SOUZA, Viviane Viana de. **O uso das cópias na formação do artista na Academia Imperial de Belas Artes/Escola Nacional de Belas Artes.** 19&20, Rio de Janeiro, v. VII, n.º 1, jan./mar. 2012. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/ensino_artistico/vvs_copias_aiba.htm Acesso em 05 jan. 2020.

WEISZ, Suely de Godoy. **Rodolpho Bernardelli, um perfil do homem e do artista segundo a visão de seus contemporâneos.** 19&20, Rio de Janeiro, v. II, n.º 4, out. 2007. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/artistas/rb_sgw.htm>. Acesso em 22 mar. 2020.

ZILIO, Carlos. **As Batalhas de Araújo Porto Alegre.** São Paulo: Revista Ars. Ano 13. n.º 26. 2015. Disponível em: https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2015.106069. Acesso em 09 jun. 2019.