

Dias, Elaine. "Artistas franceses en Río de Janeiro y la construcción de un ambiente artístico paralelo a la Academia de Bellas Artes (1840-1884)", *TAREA* 7 (7), pp. 15-33.

RESUMEN

La segunda mitad del siglo XIX está marcada por la presencia de muchos artistas extranjeros en Río de Janeiro, especialmente franceses. Desde 1840 enviaban sus obras para exponer en la Academia Imperial de Bellas Artes y así se integraron al ambiente artístico oficial, ganaron premios y condecoraciones y divulgaron sus trabajos a la sociedad. Si bien las exposiciones oficiales de la Academia constituían para ellos un importante instrumento de inclusión cultural y artística, también actuaban paralelamente a esta institución. Durante el gobierno de Pedro II, notamos por medio de la prensa un gran número de noticias sobre la participación de artistas franceses en exposiciones privadas, subastas benéficas, trabajos en talleres privados, venta de obras y apertura de escuelas de arte. En este conjunto, se destacan los grabadores Louis Boulanger y Sébastien Sisson y los hermanos pintores François y Louis Moreaux. Discutiremos sus aportes al desarrollo de este ambiente artístico paralelo a la Academia y demostraremos la existencia de pedidos públicos y privados y de un mercado de arte en crecimiento, elementos absolutamente fundamentales para la formación del gusto y la afirmación social del artista en Brasil.

Palabras clave: *Artistas franceses, siglo XIX, Río de Janeiro, Academia de Bellas Artes.*

ABSTRACT

"French artists in Rio de Janeiro and the construction of an artistic sphere parallel to the Academia Imperial de Bellas Artes (1840-1884)"

The second half of the 19th century is marked by the presence of many foreigners in Rio de Janeiro, especially the French. From 1840, they sent their works to exhibit at the Imperial Academy of Fine Arts, integrating the official artistic environment, winning prizes and publicizing their works for the society. If the official exhibitions of the Academy were an important instrument of cultural and artistic inclusion, they performed alongside this institution. During the government of Pedro II, we know through the press a large number of news about their actions in private exhibitions, charity auctions, their works in private studios, sale of works and opening of art schools. In this set, we highlight the engravers Louis Boulanger and Sébastien Sisson, and the painters François Moreaux and Louis Moreaux. We will discuss their actions in the development of this artistic environment parallel to the Academy, demonstrating the existence of public and private orders for a growing art market, absolutely essential elements for the formation of taste and the social affirmation of the artist in Brazil.

Keywords: *French Artists, 19th century, Rio de Janeiro, Academy of Fine Arts.*

Artistas franceses en Río de Janeiro

y la construcción de un ambiente
artístico paralelo a la Academia de
Bellas Artes (1840-1884)

Elaine Dias¹

Introducción

Entre las décadas de 1840 y 1880, el ambiente cultural brasileño pasó por un considerable desarrollo con el que se crearon bases seguras para la formación de un verdadero sistema artístico. Desde la inauguración de la Academia Imperial de Bellas Artes en 1826, en la ciudad de Río de Janeiro, fueron implementadas una serie de medidas para promover la formación de los artistas y ampliar los encargos por parte del gobierno del emperador Pedro I, sobre todo en el período político del emperador Pedro II. Al mismo tiempo, junto a la oficialidad de la Academia de Bellas Artes, la sociedad brasileña —especialmente aquella de Río de Janeiro, capital de la corte— recibía cada vez más un número creciente de artistas extranjeros que llegaban a la ciudad para una estancia temporal o para vivir por un período más largo. Atraídos por la naturaleza exuberante y por la promesa de desarrollo del nuevo emperador Pedro II a partir de 1841, estos artistas contribuyeron de manera contundente en la

1 UNIFESP, Brasil. nanidias@hotmail.com. ORCID 0000-0002-3735-9610.

ampliación de las ofertas artísticas para esta misma corte poniendo en práctica sus especialidades para las esferas pública y privada, realizando encargos, participando de exposiciones y abriendo escuelas de arte.²

Artistas portugueses, alemanes e italianos llegaron a Río de Janeiro durante el siglo XIX, pero los franceses eran ciertamente más numerosos, sobre todo después del evento de la coronación de Pedro II, en 1841. Antes de esta fecha, hay que destacar el movimiento de artistas viajeros que llegaron a Brasil a bordo de expediciones científicas o independientes para pasar un largo o corto período de tiempo conociendo, explorando y representando sobre todo la naturaleza brasileña divulgada en grabados y libros de viaje. En este punto, es importante mencionar el álbum iconográfico en tres volúmenes, *Voyage Pittoresque et Historique au Brésil*, publicado por Jean-Baptiste Debret en Francia entre los años 1834 y 1839, y también el *Voyage Pittoresque dans le Brésil*, publicado por el artista alemán Johann Moritz Rugendas, editado entre 1827 y 1835. Estas fueron algunas de las publicaciones que permitieron dar a conocer la tierra brasileña y su sociedad en Europa, despertando el interés por el viaje y, según Valeria Lima, por la comprensión de su propio mundo:

O espaço estava, portanto, aberto para as visões mais particulares, para a variedade cada vez maior dos relatos e das informações que se poderiam ver circular na Europa, a partir das experiências de viagem de alguns indivíduos. A contribuição tornar-se-ia tão mais valiosa àqueles que só travavam conhecimento com essa realidade a partir da literatura, quanto mais específica e profunda fosse a relação do viajante com as situações vivenciadas: é apenas observando um outro céu, outros locais, outros homens, que aumenta a esfera de nossas ideias. [...] O público passa, então, a aguardar outro tipo de satisfação diante da literatura de viagem, inclusive a esperar desse contato, que lhe é apenas parcialmente concedido, a chance de compreender melhor sua própria realidade.³

Debret, uno de los autores de mayor prestigio en la literatura de viajes de Brasil del siglo XIX, se alejaba, sin embargo, de nociones relacionadas al tipo viajero, ya que el francés residió en Río de Janeiro por quince años a partir de 1816. El pintor neoclásico fue uno de los principales protagonistas de la fundación de la Academia de Bellas Artes y de su desarrollo durante la década de 1820, donde creó las bases del sistema que se desarrolló

2 Este artículo es uno de los resultados del financiamiento del Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), Edital Universal, 2017-2020, Brasil, y de la Bolsa de Estágio Pesquisa no Exterior (BEPE), Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), noviembre de 2017 a enero de 2018. Sobre el tema, ver Elaine Dias. *Artistas franceses no Rio de Janeiro (1840-1884). Das Exposições Gerais da Academia Imperial de Belas Artes aos ateliês privados. Fontes primárias, bibliográficas e visuais*. Prefácio: Jacques Leenhardt. Guarulhos, EFLCH-UNIFESP, 2020.

3 Valéria Lima. *J-B Debret. Historiador e Pintor*. Campinas, Ed. Da Unicamp, 2007, pp. 181-182.

algunos años después. Así como sucedió con Debret, estamos considerando en este artículo la presencia de artistas extranjeros que permanecían en Río de Janeiro por un espacio largo de tiempo y lejos del designio del “viajero”, residiendo en la ciudad y llevando al público las competencias de sus profesiones. En ese punto, los artistas franceses fueron los que más se destacaron en la historia del arte brasileño decimonónico realizando obras de distintos soportes y géneros variados, concentrándose, especialmente, en el género del retrato, de la pintura de historia y del paisaje.

Si tomamos como punto de partida los catálogos de las Exposiciones Generales de Bellas Artes de la Academia Imperial de Bellas Artes, donde los artistas extranjeros presentaban sus obras como un instrumento de divulgación de su trabajo, vemos que, entre las décadas de 1840 y 1884 –último año de aquellas Exposiciones en el período imperial y antes de la proclamación de la República–, hay alrededor de 40 franceses que mantuvieron talleres en Río de Janeiro.⁴ En los catálogos de las exposiciones, al lado de sus nombres, se indica la dirección de sus talleres, lo que confirma la divulgación de su ubicación para trabajos futuros y reconocimiento del público.

En este sentido, conviene destacar la importancia de las Exposiciones Generales de la Academia como campo de presentación y afirmación de muchos de estos artistas. En 1840, el francés Félix-Émile Taunay, pintor de paisaje y director de la institución, permitió el ingreso de todos los artistas de la corte de Río de Janeiro en las exposiciones académicas.⁵ Antes de esa fecha, se destinaban únicamente a los estudiantes. Creadas oficialmente en 1828, las exposiciones ocurrían anualmente –con algunos intervalos especialmente en la década de 1830– y constituían una práctica interna como resultado de las evaluaciones y concursos anuales para la formación de los artistas. A partir de la dirección del francés Taunay en 1834, se dieron algunos cambios en relación con el método de enseñanza, entre ellos el desarrollo de la clase de modelo vivo, la ampliación de la colección de yesos para el aprendizaje y el refuerzo del modelo clásico, la traducción de obras didácticas relativas al cuerpo humano, así como las exposiciones y premios, parte fundamental del sistema. La apertura de las exhibiciones a los extranjeros de paso o residentes en Río de Janeiro era de suma importancia para estimular la emulación y la competitividad entre los alumnos y los artistas de afuera. Tomando como ejemplo el Salón Francés, se hacía de la Academia el principal lugar de apreciación y promoción de la figura del propio artista, todavía

4 Ver Carlos Maciel Levy. *Exposições Gerais da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes. Período Monárquico. Catálogo de Artistas e Obras entre 1840 e 1884*. Rio de Janeiro, ArteData, 2003.

5 Elaine Dias. *Paisagem e Academia. Félix-Émile Taunay e o Brasil. 1824-1851*. Campinas, Ed. Da Unicamp, 2009.

carente de apoyo en un país cuyo sistema artístico se encontraba en constante formación y transformación. En ese sentido, según Taunay:

onde resultará haver maior emulação; entre os que cultivam as artes, mais frequente exercício do gosto público que as aprecia, e, portanto, novas contingências de animação entre os alunos que estudam nas classes, e preparação a favor deles, de um porvir mais brilhante.⁶

Los artistas externos debían presentar sus obras ante un conjunto de jurados académicos y, una vez aceptados, exponerlas en salas específicas. Además de la visita del emperador y del público, que daba a conocer sus trabajos, los artistas también pasaban por el juicio de la crítica de arte en los periódicos y revistas del período, y tenían también la oportunidad de ganar premios provenientes de la institución académica.⁷ La Academia era, de esta forma, un instrumento fundamental para la divulgación de sus trabajos, para la difusión de sus talleres en vistas de futuros encargos públicos y privados y, consecuentemente, como lugar de reconocimiento de sus habilidades.

Las obras expuestas permitieron la comprensión del papel de los artistas franceses en la construcción de la memoria visual y nacional, al lado de los artistas brasileños, convirtiéndose en protagonistas de la representación de los principales gobernantes, de la naturaleza y de los eventos históricos de Brasil. En este panorama de 44 años, vemos el predominio de retratos y paisajes y, en menor número, de pintura de historia.

Es importante destacar que la pintura de historia en Brasil se desarrolló más acentuadamente desde la década de 1860, a partir de un programa iconográfico centrado inicialmente en la representación de las raíces indígenas brasileñas ligadas al pasado lusitano recordado a través de documentos históricos o de la literatura, en obras como el poema épico “Caramuru”, escrito en 1781 por Santa Rita Durão. Estos modelos fueron ampliados en las décadas siguientes con poetas y escritores como José de Alencar, siempre en la exploración del embate entre los indios y los portugueses en el período de la colonización brasileña. También la pintura de batallas ganó terreno importante en el período de la guerra del Paraguay (1864-1870), generó la producción de pinturas monumentales, sobre todo en la década de 1870, igualmente presentadas en las exposiciones generales, con el intento de afirmar el

6 Oficio de 13 de marzo de 1840, en Alfredo Galvão. “Félix-Émile Taunay e a Academia de Belas Artes”, *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional* 16, 1968, p. 145.

7 Para el tema de la historia de la Academia en Brasil, ver Sonia Gomes Pereira. *Arte, Ensino e Academia: Estudos e Ensaio sobre a Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, Mauad, 2017.

poder político brasileño y su propaganda por medio de la pintura. Sin embargo, fueron el retrato y la pintura de paisaje los géneros que más obtuvieron espacio —al menos en número— en las exposiciones generales, por los pinceles de artistas brasileños y extranjeros en la representación de figuras públicas de la corte de Pedro II. Según Squeff:

Também os retratistas tinham procura garantida, posição que ficaria ameaçada com a difusão da fotografia e fotopintura no Rio de Janeiro a partir de 1860. Por outro lado, se havia uma predileção das elites da corte por retratos, este mercado beneficiou, sobretudo, os artistas estrangeiros, que alcançaram êxito muito maior do que os alunos formados pela Academia. Estabeleceram-se como professores de desenho, retratistas, litógrafos, entre outros, recebendo ótima acolhida, inclusive, da família real.⁸

El interés en torno al género tuvo su origen en la necesidad de divulgación del retrato del emperador en las diversas provincias de Brasil, siguiendo la tradición del retrato como sustituto del gobernante en las instituciones públicas distantes de la capital de la corte. También en las efigies de las figuras ilustres o de la preservación de la memoria de entes familiares decorando las casas nobles de Río de Janeiro. En este mismo sentido, la pintura de paisaje ganaba también espacio en la decoración de estos locales y también de las haciendas del Estado, con el propósito de mostrar, por medio de la pintura, las posesiones de los señores de la tierra y la naturaleza perteneciente a sus dominios, con especial atención a las montañas y pequeñas cascadas y a la inclusión de grandes casas en medio de la exuberancia natural. Artistas como el italiano Nicolau Facchinetti⁹ tuvieron una extensa clientela de dueños de haciendas, y sus talleres fueron los espacios más frecuentados para este tipo específico de representación en el siglo XIX brasileño.

Fuera del ambiente académico, se nota que algunos de estos artistas encontraron un campo bastante fructífero en otros soportes, con una demanda acentuada por parte del público privado en Río de Janeiro, visto el éxito de sus empresas. Era el campo del grabado y de la fotografía. Hubo grandes proyectos de producción de retratos de hombres ilustres de la política y de la cultura brasileñas, con grabados generados por medio de la pintura y de la fotografía. Artistas como los franceses Louis Alexis Boulanger y Sébastien Auguste Sisson alcanzaron éxito en sus proyectos a través de una gran divulgación de sus trabajos en la prensa del período.

8 Letícia Squeff. *Uma Galeria para o Império*. São Paulo, Edusp, 2012, p. 94.

9 Maria Pace Chiavari. "A síntese de dois mundos na paisagem de Facchinetti", en *Facchinetti*. Rio de Janeiro, Centro Cultural Banco do Brasil, 2004.

En ese sentido, la prensa desempeñó un papel fundamental para estos artistas y se constituyó, al lado de las Exposiciones de la Academia, en uno de los principales instrumentos de conocimiento y divulgación de sus trabajos. A lo largo del tiempo, vemos que la construcción de sus imágenes en este terreno se vuelve cada vez más elaborada. De los anuncios modestos de sus habilidades y las direcciones de sus talleres, vemos la ampliación del espacio –posiblemente porque también podían pagar más– de descripción de sus competencias, en el que mencionaban su formación en Francia, su respetable reputación, el refuerzo de ciertas modas y el éxito de sus producciones, y anunciaban en fuentes monumentales sus nombres y direcciones y, eventualmente, el cambio de lugar de trabajo.¹⁰

Con las noticias de la prensa nos acercamos a datos fundamentales para la comprensión de este universo paralelo social y artístico, además del oficial y académico. En el caso de los artistas franceses residentes en Río de Janeiro, sus producciones fueron fundamentales para la ampliación de un sistema artístico aún en constante formación mediante la promoción no solo de la divulgación de sus respectivos trabajos, sino también de exposiciones privadas, participaciones en subastas y apertura de escuelas de artes.

En este conjunto de cuarenta artistas, algunos se destacaron en este universo artístico paralelo.¹¹ En este artículo, analizaremos la actividad de los hermanos pintores François-René y Louis-Auguste Moreaux, y de los grabadores Louis Alexis Boulanger y Sébastien Auguste Sisson. Sus trabajos nos permiten comprender cómo determinados géneros artísticos tuvieron éxito en la sociedad de corte y constituyeron puntos clave para la representación de la iconografía nacional brasileña.

1. Los hermanos Moreaux en Río de Janeiro

François-René Moreaux y su hermano Louis-Auguste llegaron a Río de Janeiro en el mes de enero de 1841, pero antes pasaron por Pernambuco y Bahía donde realizaron algunos encargos en Salvador, al menos desde 1839. En Río de Janeiro, rápidamente establecidos

10 Ver Elaine Dias. "Artistas Franceses no Brasil: descrição e promoção de sua imagem no Brasil do século XIX", *MODOS*, Vol. 3, pp. 127-143, 2019. Disponible en <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/4129>.

11 Para la investigación completa sobre estos artistas, ver Elaine Dias (org.). *Artistas franceses no Rio de Janeiro (1840-1884). Das Exposições Gerais da Academia Imperial de Belas Artes aos ateliês privados. Fontes primárias, bibliográficas e visuais*. Prefácio: Jacques Leenhardt. Guarulhos: EFLCH-UNIFESP, 2020. E-book disponible en el repositorio da UNIFESP.

en la ciudad, aprovecharon los encargos referentes a la coronación de Pedro II, evento político importante ocurrido en julio de aquel mismo año. Es plausible pensar que la fecha de arribo de los hermanos haya tenido en cuenta ese acontecimiento histórico y la posibilidad de un número mayor de encargos relacionados, sobre todo, al retrato del emperador y a la representación del acto.

Los hermanos Moreaux se formaron en Francia. En los archivos de los *Musées Nationaux* aparece el nombre Auguste Moreaux en 1834 como *élève* bajo la indicación del “maestro Gros”,¹² así como sus hermanos Léon y François-René. Tanto François como Louis-Auguste realizaron trabajos en Bahía y luego en Río de Janeiro con el suizo Louis Buvelot, artista que residió en Brasil y posteriormente en Australia. Trabajó como dibujante, grabador y fotógrafo y realizó importantes obras con los hermanos Moreaux en Brasil, entre ellos el dibujo *Emperador Pedro II en el balcón del Largo do Paço el día de su Coronación*, grabado por el taller litográfico de Heaton & Rensburg, como destaca el *Jornal del Commercio* del 8 de agosto de 1841, un mes después del gran evento brasileño. Louis-Auguste y Buvelot trabajaron conjuntamente en las imágenes del álbum *Río de Janeiro Pitoresco*, grabado también por Heaton & Rensburg y vendido al público en 1842.

Sin embargo, fue con el *Retrato de Anna de La Grange como Norma*¹³ que Louis-Auguste Moreaux encontró mayor repercusión en la crítica brasileña. Realizado en 1860, el retrato fue presentado en una tienda de comercio particular –la Casa Bernasconi, lugar de venta de objetos y exhibición de pinturas– y en la Exposición General de la Academia. Louis-Auguste representó a la actriz y cantante francesa Anna de La Grange, de cuerpo entero, como Norma, en una de las escenas de la ópera del mismo nombre de Vincenzo Bellini, presentada con enorme éxito por la compañía de La Grange en Río de Janeiro. La pintura fue elogiada por la crítica, considerada fiel, precisa, monumental y majestuosa.¹⁴ Por medio de la donación de su comitente André Pereira de Lima, pasó a integrar la colección de la Pinacoteca de la Academia lo que renovó la retratística de la institución y los modelos de retratos fundamentales para la formación de los alumnos.¹⁵

12 Cartes d'études délivrés aux élèves. Éléves (chrono) 1834-1840. LL06. Archives des Musées Nationaux. Archives Nationales, Paris. Microfilm.

13 Museu Nacional de Belas Artes, Río de Janeiro. Disponible en https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Louis-Auguste_Moreaux_-_A_atriz_Lagrange_como_Norma.jpg.

14 Ver *Correio Mercantil e Instructivo*, 31 de mayo de 1860 y *Diário do Rio de Janeiro*, 26 de enero de 1861.

15 Ver Elaine Dias. “O retrato de Anna de La Grange como Norma, de Louis-Auguste Moreaux: a retratística teatral e a circulação de modelos no Brasil do século XIX”, *Revista do Instituto de*

Louis-Auguste, el Moreaux Júnior –así llamado por algunos críticos– también presentó otros retratos en las Exposiciones Generales, antes y después de la célebre La Grange como Norma. En 1863, realizó un retrato del emperador Pedro II, igualmente expuesto en la Casa Bernasconi, con el que comprobó también la recepción favorable de sus pinturas:

Acha-se exposto na Galeria Bernasconi & Moncada o retrato em corpo inteiro de sua Majestade o Imperador, pintado pelo Sr. Louis-Auguste Moreaux que a comissão da Praça do Commercio deliberou colocar na sala de suas sessões, em atenção de se ter dignado Sua Majestade aceitar o título de Presidente honorário da Praça do Comercio do Rio de Janeiro.¹⁶

Retratos, eventos históricos, la cultura y la naturaleza exuberante de la capital estaban en el centro de atención de la mayoría de estos artistas franceses. François-René puede ser considerado el más exitoso. Fue pintor de historia, retratista, profesor de Dibujo y director del Liceo de Artes y Oficios, institución creada en Río de Janeiro en 1856 con el objetivo de formar artistas para la industria naciente y para las artes aplicadas. Su nombre estaba presente en diversos anuncios en los periódicos, solo con sus habilidades o al lado de litógrafos y fotógrafos, que presentaban gran diversidad artística para la sociedad brasileña. Junto con el fotógrafo alemán Revert Henry Klumb, nombrado fotógrafo de la Casa Imperial en 1861, Moreaux trabajó como retratista en su estudio en 1855¹⁷ y años después, en el año 1860, con el fotógrafo Insley Pacheco, uno de los grandes nombres de la historia de la fotografía brasileña.¹⁸ Pero también aparece de forma autónoma como retratista y fotógrafo ofreciendo al público sus trabajos desde 1855.

En el campo de la pintura, François-René realizó retratos y pinturas de historia, y llegó a ser uno de los que más produjeron en este monumental género en este período. Como apuntamos anteriormente, la pintura de historia se desarrolla más en las décadas siguientes, principalmente con obras hechas por artistas brasileños. En el caso de Moreaux, sus pinturas representaban, de forma mayoritaria, eventos contemporáneos y del pasado reciente, y contribuyeron a la afirmación de la imagen del gobernante y de sus grandes actos políticos, como la *Coronación de Pedro II* (FIGURA 1) y la *Independencia de Brasil*.

estudos brasileiros, Vol. 73, pp. 170-193, 2019. Disponible en <http://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/161913>.

16 Correio Mercantil e Instructivo, 22 de julio de 1863.

17 Ver *Diário do Rio de Janeiro*, 26 de abril de 1855.

18 Gilberto Ferrez. *A Fotografia no Brasil*. Rio de Janeiro, FUNARTE, 1985, p. 33.



Figura 1. François-René Moreaux. *O ato de Coroação de d. Pedro II*, 238 x 310 cm, 1842. Museu Imperial, Petrópolis, Brasil. Disponible en https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Coronation_of_dom_pedro_II.jpg.

Si la primera pintura, pintada en 1842 por François-René, buscaba renovar y actualizar la pintura histórica brasileña, la crítica, por otro lado, tejió consideraciones negativas. Vale la pena citar una de estas críticas en su totalidad:

Mas nós seremos imparciais e diremos em duas palavras o que há de bom e mau nessa obra, que não tem outro fim mais que a especulação e a vaidade. O Sr. Moreau quis vingar-se do governo, porque este rechaçou da varanda da sagração um seu painel: a emenda foi pior que o soneto.

O aspecto geral do quadro da sagração é frio, sem expressão e movimento algum: figuras com cabeças enormes, mal desenhadas, mal grupadas e vistas através de um vidro cor de ouro; a perspectiva está monstruosa, as sereníssimas princesas são uns gigantes.

Todas as personagens tem o mesmo temperamento e o nobre condestável se acha acovardado sem saber o que há de fazer de sua capa e espada: não é de certo a atitude conveniente a um tão grande poeta, a um geômetra consumado, que convém num quadro que representa um momento em que sua alma deveria estar absorvida em grandes pensamentos.

A principal figura que é a do nosso augusto soberano está desproporcionada olhando para a terra.

Quando se coloca um monarca no seu trono, dá-se-lhe sempre uma atitude nobre e olhando um pouco para baixo como dirigindo as suas vistas para aqueles que se acham colocados em um pavimento inferior; mas quando das mãos da

religião o monarca recebe a unção sagrada e a coroa, sua alma se eleva aos céus e os olhos devem manifestar esse voo sublime de seu coração; mas isto são ideias que pertencem a homens de outra esfera, aqueles que dando de barato a especulação procuram, não o transcendente imaginário do preconizador da exposição, mas uma aproximação à poética das artes plásticas que materializa uma ideia e a infunde no coração do espectador.

Há, porém, algumas belezas de execução no quadro da sagração que são as seguintes: um faldistório que é um primor d'arte e duas capas d'asperges igualmente.

Outros detalhes de execução que anunciam uma longa prática de pintar também merecem atenção. Os retratos dos Srs. Marques de São João Marcos, do Sr. Bispo do Rio de Janeiro, do mestre de cerimônias da capela estão bons, principalmente o primeiro. A atividade do Sr. José Clemente Pereira não está na sua atitude, nem na sua fisionomia. A cabeça enorme do Sr. Aureliano não se parece assim com a do Sr. Visconde de Abrante e ministro do Imperio.

As personagens que mais sofrem no quadro são os dois mordomos de S. M. I. O Sr. Marques de Palma mordomo mor está um contrassenso do seu caráter nobre e suas maneiras elegantes, e o Sr. Paulo Barbosa não está representado como um homem de espírito, face entumecida, circular, sem fisionomia.

Todas as figuras se parecem com um renque de malhões ou uma cerca velha de varas mais ou menos a prumo.

Felizmente, a transcendente inspiração do cicerone de Victor Jacquemont, desse vismara da Índia que se colora de todas as cores não entrou nessa grande obra, porque então aconteceria o que aconteceu nas obras já citadas onde o anacronismo, a falta de ordenação e o contrassenso fazem seu apanágio.¹⁹

Moreaux realiza esta composición cercana a un modelo medieval, como afirma Squeff, donde el “poder real es conferido por Dios”,²⁰ y “el antiguo pacto de la Iglesia con el monarca proporciona las bases para el nuevo momento en la historia del Imperio brasileño”.²¹ Pero la crítica del período no se atiende a estos aspectos fundamentales para la comprensión del sentido que Moreaux buscaba dar a la pintura. Las menciones en torno al realismo de la composición, de la semejanza de algunos retratados, de la anatomía acentuada en la representación de los personajes y del exceso del colorido dorado son ciertamente puntos que criticar. Este último se relaciona con la idea expuesta por Squeff, ya que la atmósfera dorada de la pantalla mantiene una estrecha relación con la noción de lo divino, empleada por Moreaux en su obra para simbolizar el poder del Imperio.

19 *Diário do Rio de Janeiro*, 31 de diciembre de 1842.

20 Leticia Squeff. “Um rei Invisível”, *Revista de História*. 18 de septiembre de 2007. Disponible en <http://www.revistadehistoria.com.br/secaco/perspectiva/um-rei-invisivel>.

21 *Ibid.*



Figura 2. François-René Moreaux. *A proclamação da Independência*, 244 x 383 cm, 1844. Museu Imperial, Petrópolis. Disponible en https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Independencia_brasil_001.jpg.

Dos años después de presentar esta obra –posiblemente en el intento por representar el pasado histórico y aún reciente de Brasil,²² estrechamente relacionado con la actualización promovida por la coronación de Pedro II– Moreaux pinta *El Brado del Ypiranga* (FIGURA 2), que muestra al primer emperador Pedro integrado al pueblo que lo saluda, durante el acto de independencia de Brasil en las márgenes del río Ypiranga, en São Paulo. En la pintura de composición casi piramidal, vemos a D. Pedro I, a caballo en el centro con su comitiva, agitando su sombrero militar al público representado en la parte inferior del cuadro, en forma de friso. El pueblo vestido con trajes típicos de la región de São Paulo saluda al príncipe con sus sombreros mientras corren delante de su caballo y abrazan a sus pares haciendo fiesta al libertador de Brasil. Esta pintura fue expuesta en la Academia en 1844 y también en su Galería y Escuela de Pintura en 1858. Inicialmente, la pintura fue exhibida en una exposición oficial y pública reforzando, en la década de 1840, el rescate de la historia de Brasil dentro del ambiente oficial de la Academia. Es importante remarcar este paso de lo público a lo privado, dada una cierta originalidad en esta muestra posterior en un ambiente privado, que le permitía reafirmar su

²² Ver Maraliz Christo. "A pintura de história no Brasil do Século XIX: Panorama Introdutório", *Arbor*, Vol. CLXXXV. Madrid, 2009. Internet.

posición como artista histórico y le posibilitaba una continuidad en su exposición al público.

Vale recordar que hasta ese momento se habían hecho otras dos representaciones para celebrar la independencia brasileña. La primera de ellas, en 1822, fue el paño de boca pintado por Jean-Baptiste Debret en el teatro de la corte, que representaba una figura alegórica imperial entronizada al lado del pueblo unido para defender el territorio. Moreaux realizó, de cierta forma, una actualización de esta representación hecha por Debret únicamente para el teatro y no conservada –solo en grabado–, sustituyendo la figura alegórica por el retrato ecuestre de Pedro I, como una forma de reforzar el apoyo del pueblo en el lugar específico del acto político. La segunda representación –realizada en óleo y de tamaño monumental– fue hecha también por Debret para celebrar la coronación de Pedro I en la iglesia de la Sé junto a sus ministros, con su corte y su familia. Moreaux buscaba, así, actualizar el momento al rescatar el episodio y su importancia histórica. Es cierto que el regreso de Pedro I a Portugal en 1831 –dejó aquí a su hijo Pedro todavía niño– generó una gran inseguridad política, pero, por otro lado, es igualmente seguro que, después de la coronación de Pedro II, hay un esfuerzo conjunto de los artistas por representar las raíces coloniales del Brasil y también los más recientes actos dando otra atmósfera a los eventos actuales e importantes de la historia brasileña.

Moreaux sigue este camino al realizar las dos obras en corto período de tiempo y, al mostrar el *Brado del Ypiranga* nuevamente en 1858, quedó asociada con otras dos pinturas realizadas en este mismo período. La primera de ellas fue la *Visita de Su Majestad Imperial a los coléricos*,²³ exhibida en la Casa Bernasconi y luego al público también en su Galería y Escuela. Se trata de la visita de Pedro II a los enfermos de cólera del hospital Santa Isabel, en Río de Janeiro, enfermedad que afectó a la mitad de la población esclavizada de la ciudad. En la composición, junto a sus ministros, el emperador toca la manta de uno de los enfermos en etapa terminal mostrando su generosidad y complacencia. La comparación con los reyes taumaturgos está presente, es decir, el gesto de la curación por el toque. Sin embargo, Pedro II no toca a los enfermos directamente, sino su manta, haciendo el generoso acto un poco más realista o “mucho más sutil en cuanto a los poderes de curación de un Emperador”,²⁴ como evoca Maraliz Christo, sobre

23 La obra aparece hoy atribuida a su hermano Louis-Moreaux, pero las críticas en la prensa confirman la autoría de François-René. Para ver la imagen: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Louis-Auguste_Moreaux_-_Dom_Pedro_Visitando_os_Coléricos.jpg.

24 Maraliz Christo. “A pintura de história no Brasil do Século XIX...”, *op. cit.*, p. 1153.

todo si se compara con la pintura de Jean-Antoine Gros, *Bonaparte Visitant les Pestifères de Jaffa le 11 mars 1799* (“Napoleón y los apesadados de Jaffa”), donde el corso visita a los soldados enfermos en medio del caos de las guerras napoleónicas.

La pintura fue realizada en 1858, poco tiempo después del inicio de la epidemia en la ciudad. El artista, de esta forma, trabajaba casi de forma periodística al mostrar al público la gran pintura que, hay que decir, no se trataba de un encargo. Uno de los anuncios del *Jornal do Commercio*, del 24 de mayo de 1858, ofrece la visita a la pintura y su compra para eventuales interesados, lo que de hecho sucede, ya que el cuadro es comprado por el comendador José Lopes Pereira Bahia. La otra pintura realizada es la *Inauguración de la Estación de Hierro Pedro II*, evento ocurrido también en 1858. El cuadro muestra al obispo de la ciudad durante la bendición de los trenes en medio de un gran número de personas de la corte, con la estación decorada con las banderas del Imperio. El emperador parece estar en el fondo, de pie, siguiendo y aprobando la ceremonia y mostrando al mismo tiempo el progreso de la capital con la inauguración de las estaciones.

Junto con estas obras, consideradas de suma importancia para la representación de los grandes eventos y el desarrollo de la pintura histórica en Brasil, François-René abrió una escuela de artes. Esta Escuela y Galería fue abierta en 1858 y constituyó un lugar de exposición para algunas de las pinturas arriba expuestas, como ya afirmamos, y también para la enseñanza de dibujo, pintura, arquitectura, escultura y diseño de máquinas. Muchos son los anuncios para atraer al público hacia la escuela de Moreaux, que presentaba sus pinturas y también una colección permanente que sirvió como base para la formación de sus alumnos.²⁵ Se trataba de un conjunto de pinturas italianas provenientes de la colección del cardenal Fesh, en Italia, y compradas, aparentemente, por el comendador Souza Ribeiro, figura política importante del período, coleccionista que también financiaba este proyecto de enseñanza de Moreaux.

Las décadas de 1840 y 1850 fueron especialmente productivas en la vida artística de Río de Janeiro, de manera paralela a la actividad desarrollada en la Academia Imperial de Bellas Artes. Exposiciones privadas, subastas, nuevas escuelas, la apertura del Liceo. Estos eventos e instituciones probablemente también fueron originados como consecuencia de la suspensión de las exposiciones de Bellas Artes de la Academia entre 1852 y 1859, dando a Río de Janeiro una necesaria y nueva atmósfera para los encargos públicos y privados, para el desarrollo de un ambiente artístico paralelo al académico, fundamental para el sustento

²⁵ *Correio Mercantil e Instructivo*, 5 de septiembre de 1858.

de los artistas y para su consolidación. Los hermanos Moreaux fueron, ciertamente, importantes protagonistas de este proceso.

2. Boulanger y Sisson. El mercado de grabado de hombres ilustres

Louis Alexis Boulanger y Sébastien-Auguste Sisson fueron artistas fundamentales para el campo del grabado en Río de Janeiro, que impulsaron el mercado a partir de la venta, sobre todo, de retratos de figuras ilustres de la política y de la cultura.

Boulanger llegó a Río de Janeiro en la década de 1820 y vivió los primeros años de la independencia de Brasil, conquistada en 1822. No hemos encontrado noticias sobre su formación en Francia antes de dirigirse a la capital de la corte, pero sabemos que era dibujante, grabador y calígrafo.²⁶ Otra de sus habilidades era la heráldica, y se conservan en los principales museos y archivos de Río de Janeiro diversos ejemplares de su producción artística para blasones de familias de la corte y de Pedro II, sea en hojas sueltas o en libros. El arte de la caligrafía lo llevó a la realización de invitaciones oficiales de fiestas, ceremonias de la corte y también a ser maestro de Pedro II y de sus hermanas. En el archivo del Museo Imperial, en Petrópolis, se conservan los ejercicios de caligrafía de la familia imperial, a veces acompañados de dibujos realizados en las clases realizadas por Félix-Émile Taunay, otro maestro del emperador y de las princesas, al mismo tiempo que ejercía como director de la Academia Imperial de Bellas Artes.

Fue, sin embargo, en la retratística que Boulanger se destacó en Río de Janeiro. La publicidad de su taller anunciaba retratos de figuras ilustres de la nobleza carioca y de la familia real, entre los que se destacan el retrato de la emperatriz Amelia de Leuchtenberg y de políticos de la corte, retratos que se vendían individualmente en 1845. En la década de 1840, hay un considerable crecimiento en la producción de retratos en grabado de hombres ilustres, especialmente centrados en la historia política y social brasileña. Y no solamente. El Instituto Histórico y Geográfico Brasileño (IHGB) creado en 1839 tenía, en su revista, la rúbrica “Brasileños Ilustres por las ciencias, letras, armas, virtudes, etc”, cuya función era justamente llevar al público aquellos que más se destacaban en esos ámbitos reforzando la idea de un país civilizado y progresista, marcos ideológicos de la primera década después de la coronación de Pedro II.

26 Ver Francisco Marques dos Santos. “Dois artistas franceses no Rio de Janeiro, Armand Julien Pallière e Luiz Aleixo Boulanger”, *Revista do SPHAN* 3, 1939.

Otra de las publicaciones que se asociaba a estas nociones fue el libro *O Plutarco Brasileiro*, escrito por Juan Manuel Pereira da Silva en 1847.²⁷ *Las vidas de los hombres ilustres*, de Plutarco, se renovaba en el siglo XIX en la noción del hombre ilustrado y virtuoso, ideales patrióticos formadores de la nación. También en la Academia Imperial de Bellas Artes esta misma idea se asociaba a la retratística en la década de 1840, una vez que el director Taunay expuso al público una colección de bustos antiguos de hombres ilustres. Así lo resaltaba en sus discursos pronunciados en la institución y publicados en el *Jornal del Comercio*:

Para quem se demorar nessa contemplação dos bustos célebres, para quem se entregar a esta meditação, na presença dos imortais, uma voz espiritual uníssona não tardará a ecoar, falando de glória, de atenção, à posteridade, de desprezo dos prazeres, dos interesses transitórios. Dessas cabeças pensativas, desses lábios solenes, dimanará um suave fluxo de graves e generosas admoestações: “Honrai o gênero humano, fazei-vos digno representante dele: e as vossas feições, legadas também às gerações futuras, animarão aos mesmos esforços, aos mesmos atos de virtude os descendentes da geração presente”.²⁸

A série da prateleira superior na dita sala é de sumo interesse mitológico e artístico. A espiritualização e endeusamento da forma hão de ali furtrar horas esquecidas ao homem de gosto e de inteligência. Mas a coleção da prateleira inferior, desde o no. 46 até o no. 70, a série histórica, bem que limitada e incompleta falará ainda mais de perto ao coração e a mente dos espectadores. Imagens pela maior parte autênticas! Quem não se achará preso, obrigado a voltar outra vez da última para a primeira de Homero que faz lembrar Aquiles, para Alexandre entusiasmado por ambos, deste para Augusto, de Augusto para Napoleão? Quanta eloquência no silêncio daquelas augustas fisionomias! Símbolos imortais das manifestações do gênio humano!²⁹

Dentro de la institución académica, Félix Taunay buscaba, por medio de las exposiciones y de la colección de bustos antiguos, afirmar el patriotismo, la virtud y la inteligencia, elementos fundamentales para la construcción del Brasil contemporáneo. Es importante recordar que en la Academia se produjeron también numerosos retratos del emperador Pedro II para todas las provincias de Brasil, realizados en su mayoría por el pintor José Correia de Lima. El modelo antiguo y el actual dialogaban todo el tiempo en los objetivos de Taunay como director de la Academia. El retrato fue un importante instrumento de divulgación y

27 Ver Armelle Enders. “O Plutarco Brasileiro: A Produção dos Vultos Nacionais no Segundo Reinado”, *Estudos Históricos*, Vol. 14, N°. 25, p. 2000.

28 Academia Imperial de Belas Artes. Discurso de 1846. Arquivo do Museu d. João VI, EBA-UFRJ.

29 Taunay cita, en su discurso, ejemplos antiguos y contemporáneos que son modélicos para Brasil. Academia Imperial de Belas Artes. Discurso de 1847. Arquivo do Museu d. João VI, EBA-UFRJ.

propaganda del gobernante —ejemplo para ser seguido—, como ya mencionamos arriba, y las instituciones brasileñas (Academia, Instituto Histórico y Geográfico Brasileño) trabajaron durante toda la década de 1840 para cumplir estos objetivos. Taunay resaltaba:

Uma historia sem retratos de homens célebres, sem representação de monumentos e de costumes, é letra enigmática que facilmente da memória se esvaece. Por isso cada povo, por sua vez, se esforça em consagrar por sinais duradouros todo o ato importante da sua nacionalidade.³⁰

Esta memoria visual fue producida por Boulanger en este mismo período. Los retratos de políticos, como el senador Aureliano de Sousa y Oliveira Coutinho, el consejero de Estado Caetano Maria Lopes Gama, y del maestro de música doctor Sénechal fueron grabados y vendidos en la tienda del Sr. Paula Brito,³¹ importante editor y tipógrafo, responsable por la edición de muchas publicaciones en Río de Janeiro.³² Por un lado, la Academia presentaba la virtud del hombre antiguo y su actualización con los retratos de Pedro II. Por el otro, el Instituto Histórico y Geográfico Brasileño y artistas como Boulanger ampliaban y actualizaban el ejemplo del pasado dando a conocer al público a los grandes hombres de Brasil y difundiendo el gusto por la compra de retratos en grabado, práctica esta que va a extenderse hasta finales del siglo. También François-René Moreaux se dedicó a esta producción aprovechando el período de la coronación de Pedro II. En 1841, publica la *Galería Contemporânea Brasileira* o *Coleção de Trinta Retratos de Brasileiros Célebres*, como el visconde de Olinda y Antonio Carlos de Andrada, dibujados por Moreaux y litografiados por Heaton & Rensburg.

Años después, fue Sébastien Auguste Sisson quien promovió la mayor producción y divulgación de grabados de hombres ilustres de Brasil en *Os Contemporâneos do Brasil*, editado en 1857, y en *Galeria dos Brasileiros Ilustres*, de 1861.³³ Sisson era litógrafo oficial del Imperio y, a juzgar por los innumerables anuncios en los periódicos, cada vez más elaborados, es posible decir que fue uno de los mayores grabadores del siglo XIX en Brasil. Sus ediciones de figuras ilustres —contemporáneas y brasileñas— estaban acompañadas de un retrato y de una pequeña biografía, lo que no dejaba dudas sobre el papel de sus personajes en la construcción del imperio de Pedro II.

30 Academia Imperial de Belas Artes. Discurso de Abertura do ano escolar. 1845. Arquivo do Museu d. João VI, EBA-UFRJ.

31 *Diário do Rio de Janeiro*, 25 de octubre de 1845

32 Sobre Francisco de Paula Brito, ver <https://www.bbm.usp.br/node/69>.

33 Sébastien Auguste Sisson. *Galeria dos Brasileiros ilustres*. Rio de Janeiro, Lithographia de Sisson, 1861.

También los retratos del emperador y de su familia fueron grabados y vendidos al público por Sisson reforzando la propaganda política imperial y su propia reputación, al colocarse como divulgador de sus imágenes y asociando siempre su propia imagen a la idea de modernidad y elegancia, lo que atraía cada vez más al público hacia su taller. Las figuras ilustres del ámbito de la cultura y de las artes también fueron agraciadas por el artista con grabados de retratos de actores y actrices, como Mme. Charton, Anna de La Grange –en el mismo período en que fue retratada por Louis-Auguste Moreaux– y João Caetano dos Santos, uno de los más importantes actores brasileños. Sisson igualmente promovía el culto a los personajes ilustres del teatro en la formación cultural de Brasil.

El mercado de grabados de personas de la política y del teatro alcanzó un amplio desarrollo en este período, especialmente por los trabajos de estos artistas franceses. En ese punto, reiteramos la magnitud del éxito del género del retrato, ya fuera por la colección de la representación del otro como un ejemplo a seguir o un profesional para ser admirado.

3. Exposiciones privadas y la participación de los artistas franceses

Es fundamental resaltar la participación efectiva de los artistas extranjeros en el desarrollo del ambiente artístico también en relación con las exposiciones privadas en la ciudad de Río de Janeiro. El desarrollo del gusto público y privado, el incentivo a la compra de obras y el impulso al coleccionismo son cuestiones importantes en ese proceso.

En el año 1858 hubo una exposición privada en el Teatro San Pedro de Alcântara, en la ciudad de Río. Era una exposición en favor de los niños huérfanos de las Casas de Livramento y Barbonos, patrocinada por el comendador João Caetano en el Salón del teatro, que fue presentada por varios meses. El público pagaba y recibía un billete para concurrir a la compra de objetos y también de pinturas. Muchos artistas franceses participaron en esta exposición, entre ellos François Biard, François Gonaz, François-René Moreaux, Jules Le Chevrel, Claude Joseph Barandier, Henri-Nicolas Vinet, entre otros. La pintura de paisaje era una de las más atractivas en este conjunto, lo que impulsaba efectivamente la decoración de las casas.

Otra exposición también llamó la atención del público. Se trata de la primera velada (*sarau*) literaria y artística, Arcadia Fluminense, realizada en el Club Fluminense, en octubre de 1865. Compuesta por un elaborado programa de música y de lecturas, con la participación ilustre

del literato Machado de Asís con la lectura de un poema, la exposición también contaba con algo innovador para el período. Había una especie de curaduría realizada por Joaquim Insley Pacheco, nombre importante de la cultura y de las artes en Río de Janeiro, pintor que también mantenía un estudio fotográfico en la calle del Ouvidor desde 1855.

El papel desempeñado por Pacheco en la organización de las obras expuestas en el Club Fluminense puede ser considerado como una curaduría en su sentido más moderno, algo que también fue realizado en su taller particular, conforme vemos anunciado en la prensa del período. De cualquier forma, es necesario recordar el papel de François-René Moreaux al exponer la colección italiana en su Galería y Escuela de Pintura. Es posible pensar que Moreaux organizó la exposición de las obras a su manera y realizó también un tipo de curaduría en una institución privada y abierta al público.

Los franceses Jules Le Chevreil y Henri-Nicolas Vinet participaron de esta exposición en el Club Fluminense con sus obras y conquistaron espacio en la crítica de los periódicos. Se destaca que Francisco Bittencourt da Silva, arquitecto fundador del Liceo de Artes y Oficios, participó también del evento discutiendo sobre las obras y demostrando el diálogo entre los agentes de las artes, la experiencia compartida con la sociedad más allá de la Academia Imperial de Bellas Artes y otras instituciones creadas en el momento, como el Liceo fundado por Silva y sus pares.

Vale la pena mencionar que las obras que normalmente se exponían en la Casa Bernasconi atraían no solo al público, para verlas, apreciarlas, comprarlas, sino también a la crítica de arte que escribía sobre ellas en los periódicos. Fue el caso, como ya se mencionó, de los hermanos Moreaux y, vale recordar, del retrato de Anna de La Grange realizado por Louis-Auguste, que llamó la atención de la crítica, que resaltó la importancia del artista, el homenaje a la actriz y, consecuentemente, la relación entre los mundos del arte y del teatro. Son exposiciones privadas, individuales, que se constituyeron como algo innovador y moderno para el caso brasileño, principalmente si se compara con el caso francés, donde estos ejemplos se multiplicaron en el siglo XIX, principalmente a partir de Gustave Courbet y sus muestras particulares.

Conclusión

En este artículo analizamos algunos de los artistas franceses que promovieron el desarrollo de un tímido sistema artístico brasileño. La actuación de los hermanos Moreaux y los grabadores Boulanger y Sisson contribuye

a analizar cómo se concretó ese proceso tanto en sus talleres particulares como en las Exposiciones Generales de Bellas Artes. La Academia y sus exhibiciones fueron fundamentales en el desarrollo de dicho sistema artístico. Así, se revela un universo artístico productivo en paralelo a la Academia, pero también ligado a este espacio utilizado como medio de divulgación de sus trabajos y de inserción en la sociedad brasileña. Al mismo tiempo, sus producciones y actuaciones muestran la circulación de modelos artísticos importantes para la formación de los artistas nacionales y para el establecimiento de un ambiente dinámico en lo que se refiere a los encargos públicos y privados.

El retrato fue uno de los principales géneros en ese ambiente –fuera por medio de la pintura o del grabado–; asimismo, la pintura de historia encontró su espacio en la representación de los principales eventos brasileños, como la independencia de Brasil y la coronación de Pedro II. Los acontecimientos políticos y la Academia fueron ciertamente los elementos principales para el arribo, la permanencia y la afirmación de muchos artistas franceses. Se desarrollaron simultáneamente en la esfera privada y pública y supieron promover con éxito el gusto y el coleccionismo naciente lanzando bases fundamentales para el desarrollo del sistema artístico brasileño.