

THAMIS MALENA MARCIANO CARIA



**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM ARTE, CULTURA E LINGUAGENS**

CLEÓPATRA DO MUSEU D. JOÃO VI: A TRAJETÓRIA DE UMA OBRA

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª Patrícia Dalcanale Meneses

**JUIZ DE FORA
2016**

CLEÓPATRA DO MUSEU D. JOÃO VI: A TRAJETÓRIA DE UMA OBRA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes, Cultura e Linguagens do Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial a obtenção do grau de Mestre em Artes, Cultura e Linguagens

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Patrícia Dalcanale Meneses

Co-orientadora Prof^a. Dr^a. Tamara Quírico

**JUIZ DE FORA
2016**

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Caria, Thamís Malena Marciano .

Cleópatra do Museu D. João VI: : A trajetória de uma obra / Thamís Malena Marciano Caria. -- 2016.

131 f. : il.

Orientadora: Patrícia Dalcanale Meneses

Coorientadora: Tamara Quírico

Dissertação (mestrado acadêmico) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Instituto de Artes e Design. Programa de Pós Graduação em Artes, Cultura e Linguagens, 2016.

1. Colecionismo . 2. Século XIX. 3. Coleção Le Gros. 4. Museu D. João VI. 5. Cleópatra. I. Meneses, Patrícia Dalcanale , orient. II. Quírico, Tamara, coorient. III. Título.

THAMIS MALENA MARCIANO CARIA

CLEÓPATRA DO MUSEU D. JOÃO VI: A TRAJETÓRIA DE UMA OBRA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes, Cultura e Linguagens do Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial a obtenção do grau de Mestre em Artes, Cultura e Linguagens.

BANCA EXAMINADORA

Prof^a. Dr^a Patrícia Dalcanale Meneses
Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)

Prof^a. Dr^a. Maraliz De Castro Vieira Christo
Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF)

Prof^a. Dr^a. Paula Ferreira Vermeersch
Universidade Estadual Paulista (UNESP).

TERMO DE APROVAÇÃO DA DISSERTAÇÃO DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES, CULTURA E LINGUAGENS

THAMIS MLENA MARCIANO CARIA

Nome do aluno

CLEÓPATRA DO MUSEU D. JOÃO VI: A TRAJETÓRIA DE UMA OBRA

Título

DR^a PATRICIA DALCANALE MENSES

Orientador

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens, Área de Concentração: Teorias e Processos Poéticos Interdisciplinares, Linha de pesquisa: ARTE, MODA: HISTÓRIA E CULTURA, da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre.

Aprovada em 30/09/10

Banca Examinadora:

Patricia J. Menses
DR^a PATRÍCIA MENSES DALCANALE Orientador – UNICAMP

Maraliz de V. Christo
DR^a MARALIZ DE CASTRO VIEIRA CHRISTO Membro UFJF

Paula Vermeersch
DR^a PAULA VERMEERSCH Membro externo – UNESP

Dedicatória

Para Matheus M. Saboia e Rhanía Kriscia M. Saboia, com muito amor e carinho. Que esta pesquisa possa servir de exemplo a vocês, pois mesmo com todos os contratempos que a vida nos reservou, a mamãe nunca desistiu de continuar a estudar.

Agradecimentos

Chegada a hora de prestigiar e agradecer a todos que fizeram parte desta fase: manifesto os meus agradecimentos ao programa de Pós-graduação de Artes, Cultura e Linguagens da Universidade Federal de Juiz de Fora, por ter recebido este projeto de pesquisa e por contribuir com o meu aperfeiçoamento.

A minha orientadora Dr^a. Patrícia Dalcanale Meneses pela orientação, refinamento do projeto, dedicação e por ter continuado comigo até o final, mesmo tendo mudado de universidade. Obrigada por tudo!

A minha co-orientadora Dr^a. Tamara Quírico por acompanhar, aconselhar, ser prestativa, dar uns “puxões de orelha” e por fornecer muitas dicas desde que iniciei, em 2013, na especialização, o projeto de pesquisa desta dissertação.

A todos os professores do programa e em especial à professora Dr^a. Maria Lucia Bueno Ramos pelas excelentes aulas ministradas, que de certa forma contribuíram direta e indiretamente para o aperfeiçoamento desta pesquisa.

A professora Dr^a Maraliz Christo pelas recomendações ao longo do mestrado, pelo contínuo incentivo, pelo empréstimo de livros, por ter me recebido com carinho nos eventos do Laboratório de História da Arte (UFJF), pelas observações na banca de qualificação e especialmente por ter me apresentado o quadro Cleópatra do Museu D. João VI.

A professora Dr^a. Sonia Pereira Gomes pelas indicações de fontes de pesquisa. Ao professor Dr. Martinho Alves Da Costa Junior por ter aceito a participar da banca de qualificação, na qual contribuiu para o desenvolvimento desta pesquisa. Também sou grata ao Professor Dr. Giacomo Montanari de

Genova pelos envios de textos sobre a arte genovesa e sobre os artistas Bartolomeo Biscaino e Valério Castello.

Ao Museu Nacional de belas Artes e aos seus colaboradores da Biblioteca Nacional de Belas Artes por terem sido prestativos e atenciosos no tempo em que estive na instituição pesquisando e fazendo inúmeras perguntas. Aos funcionários do Museu D. João VI que foram maravilhosamente atenciosos quando estive na instituição pesquisando e por todas as vezes que liguei para perguntar e agendar visitas ao Museu.

Também quero agradecer calorosamente ao Ryan pelo frutífero convívio e por ter me transmitido calma nos momentos necessários. Agradeço o mesmo a Luciana Costa, que se tornou uma amiga prestativa, atenciosa e amável, e que não hesitou em me receber com carinho na sua casa em Juiz de Fora.

Ao Julio Gralha pelo incentivo contínuo e a minha família que acompanhou toda a minha jornada acadêmica.

Resumo

Nosso objetivo nesta dissertação é verificar a trajetória da obra Cleópatra que pertenceu a *Coleção Le Gros* até 1859, passando para Academia Imperial de Belas Artes em 1860, por compra ou doação, integrando a coleção do Museu Nacional de Belas Artes e finalmente sendo destinada ao acervo do Museu D. João VI tendo como data de incorporação o ano de 1979. Trataremos da possibilidade desta obra ser uma cópia utilizando como modelo de uma pintura do artista genovês Bartolomeo Biscaino (1632-1657) a partir da comparação de algumas de suas pinturas com a obra em questão. Aqui também será discutido como a arte Italiana do século XVII representava e idealizava a personagem Cleópatra, e do mesmo modo será analisada a possível função da obra Cleópatra dentro da Antiga Academia Imperial de Belas Artes (AIBA) do Rio de Janeiro. Por ter pertencido, a obra, à coleção privada do colecionador J. G. Le Gros (João Guilherme Le Gros ou Legros) e integrado os catálogos das Exposições Gerais de Belas Artes (EGBA) de 1859, 1860, 1863, 1866, 1889, 1890, 1891 e o *Pequeno Catálogo de Bens da ENBA* de 1957, nos aprofundaremos na história deste colecionador, sobre a prática do colecionismo no Rio de Janeiro do século XIX e faremos uma análise da sua coleção, a fim de compreender o seu gosto pela arte.

Palavra Chave: Cleópatra, Museu D. João VI, Bartolomeo Biscaino, colecionismo, Século XIX, Coleção Le Gros.

Abstract

Our intention in this dissertation is to research the trajectory of the painting Cleopatra that belonged to Le Gros Collection until 1859; moving to Academia Imperial de Belas Artes (Imperial Academy of Fine Arts) in 1860, by purchase or donation, integrating the Museu Nacional de Belas Artes and finally being destined to the collection Museum D. João VI, having as incorporation date of the year 1979. We argue the possibility of this work being a copy using a model based on Genoese artist Bartolomeo Biscaino (1632-1657) from the comparison of some of his paintings with the work in question. Here it will also be discussed how the Italian art of the seventeenth century represented and idealized character Cleopatra. Likewise it will be analyzed the possible function of the Cleopatra painting within the Academia Imperial de Belas Artes (AIBA) in Rio de Janeiro. By having the canvas belonged to the private collection of the J.G. Le Gros (João Guilherme Le Gros or Legros), and integrated the catalog of Exposições Gerais de Belas Artes (EGBA) from 1859, 1860, 1863, 1866, 1889, 1890, 1891 and the Pequeno Catálogo de Bens da ENBA de 1957, we will research the history of this collector and the practice of collecting in Rio de Janeiro in nineteenth century. We will also do an analysis of his collection in order to understand his taste for art.

Keyword: Cleopatra Museu D. João VI, Bartolomeo Biscaino, collecting, Nineteenth Century, Le Gros Collection Fine Arts. .

Lista de abreviaturas

Academia Imperial de Belas Artes	AIBA
Escola Nacional de Belas Artes	ENBA
Exposição Geral de Belas Artes	EGBA
Museu D. João VI	MDJVI
Museu Nacional de Belas Artes	MNBA

Índice de Figuras

Figura 01: Cleópatra - MDJVI.....	26
Figura 02: Cleópatra – detalhe da picada.	36
Figura 03: Direção da iluminação – quadro Cleópatra.....	37
Figura 04: Santa Giustina e Cleópatra do MDJVI	55
Figura 05: Sagrada Família com Uva.....	56
Figura 06: A Morte de Lucrecia	57
Figura 07: Cleópatra e Cleópatra do MDJVI	58
Figura 08: Cleópatra de Guido Cagnacci	68
Figura 09: Cleópatra de Artemisia Gentilechi	68
Figura 10: Ariadne dormindo	69
Figura 11: Cleópatra de Valério Castello.....	70
Figura 12: Cleópatra de Benedetto Gennari	71
Figura 13: Cleópatra de Guido Reni.....	72
Figura 14: Vista de Nápoles – Giovanni Serritelli.....	86
Figura 15: Luar – Giovanni Serritelli.....	87
Figura 16: Vista de Nápoles – Giovanni Serritelli	87
Figura 17: Rochedo sobre o Rio – Giovanni Serritelli	88
Figura 18: Entrada da Vila de Nova Friburgo do lado de Cantagalo	105
Quadro 01 - Pintores Italianos.....	131

Sumário

INTRODUÇÃO	15
O PRINCÍPIO.....	15
O PROJETO E A NOVA ABORDAGEM	15
CLEÓPATRA EM CAPÍTULOS.....	19
CAPÍTULO I	21
CLEÓPATRA NO RIO DE JANEIRO: TRAJETÓRIA E OBRA	21
1.1 – O TEMA: CLEÓPATRA	21
1.2 - CLEÓPATRA DO MUSEU DOM JOÃO VI.....	24
CAPÍTULO II	34
ANÁLISE E FUNÇÃO DO QUADRO CLEÓPATRA	34
2.1 - ANÁLISE DA PINTURA CLEÓPATRA DO MDJVI	34
2.2 - FUNÇÃO DIDÁTICA DA OBRA NA AIBA	44
CAPÍTULO III	50
CLEÓPATRA: REPRESENTAÇÕES E A ARTE GENOVESA	50
3.1 – A CLEÓPATRA DO MDJVI E A OBRA DE BARTOLOMEO BISCAINO: UMA ANÁLISE COMPARATIVA. .50	
3.1.1 - Bartolomeo Biscaino	50
3.1.2 – Uma análise comparativa.....	52
3.2 – A ARTE GENOVESA: UMA BREVE NARRATIVA	59
3.3 - AS REPRESENTAÇÕES DE CLEÓPATRA NO SÉCULO XVII	64
CAPÍTULO IV	73
COLECIONADORES E COLECIONISMO NO RIO DE JANEIRO	73
4.1 - A ARTE DE COLECIONAR	73
4. 2 - A PRESENÇA DE COLECIONADORES NAS EXPOSIÇÕES	75
4.2.1 - Dom Pedro II	79
4.2.2 - Comendador Souza Ribeiro.....	82
4.2.3 - D. J. Oliveira Mello	84
4.2.4 - Comendador J. T. de O. Barbosa	88
4.2.5 - F. J. Fialho.....	90
CAPÍTULO V	92
J. G. LE GROS: NEGOCIANTE, COLECIONADOR E COLEÇÃO	92
5.1 - O negociante de vinhos.....	92
5.2 - A Coleção Le Gros	95
CONSIDERAÇÕES FINAIS	107
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	110
FONTES PRIMÁRIAS:.....	110
PERIÓDICOS	111
CATÁLOGOS ON-LINE.....	112
BIBLIOGRAFIA	112
ANEXOS	120

ANEXO I- CADASTRO DA OBRA CLEÓPATRA DO MDVI	120
ANEXO II- CATÁLOGO DA EXPOSIÇÃO GERAL DE BELAS ARTES DE 1859, PP. 102-103.	121
ANEXO III- CATÁLOGO DA EXPOSIÇÃO GERAL DE 1859, P. 82.	122
ANEXO IV- CATÁLOGO DA EXPOSIÇÃO GERAL DE 1859, P. 37.	123
ANEXO V- CATÁLOGO DA EXPOSIÇÃO GERAL DE BELAS ARTES DE 1863, P. 78.....	124
ANEXO VI - CATÁLOGO DA EXPOSIÇÃO GERAL DE BELAS ARTES DE 1889, P. 20.	125
ANEXO VII - CATÁLOGO DA EXPOSIÇÃO DE BELAS ARTES DE BELAS ARTES DE 1863, P.95.	126
ANEXO VIII: CORREIO MERCANTIL - ALTERAÇÃO DE RAZÃO SOCIAL.....	127
ANEXO IX: LEILÃO DA MASSA FALIDA HENRIQUE PAIN E COMP. E REFERÊNCIAS A QUADROS.	127
ANEXO X - DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO - VENDA DA CASA DE COMERCIO DE VINHOS DE LE GROS.	128
ANEXO XI- LEILÃO DE QUADROS DO LEGROS EM MARÇOS DE 1866.	128
ANEXO XII - INVENTÁRIO.....	128
ANEXO XIII – PÁGINA DO INVENTÁRIO REFERENTE AS OBRAS DE J. G. LE GROS	129
ANEXO XIV – CATÁLOGO DOS BENS ARTÍSTICOS, 1957 - ENBA.....	130
ANEXO XV – QUADRO DE PINTORES ITALIANOS - CLEÓPATRA.....	131

Introdução

O princípio...

Ao ser aceita no programa de Mestrado em Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora, tínhamos inicialmente como projeto de pesquisa a análise das representações de *Cleópatra VII* nas obras de arte de pintores dos séculos XVI/XVII e XIX. Nossa hipótese era a de que tais pintores tinham tomado por base os clássicos (entre eles podemos citar Plutarco e Dio Cássio) e Shakespeare. Mas, no decorrer das pesquisas e orientações percebemos que tal abordagem seria complexa para o curto período do mestrado e neste sentido o século XIX foi abandonado e uma nova abordagem em relação às representações de Cleópatra precisava ser elaborada.

Nesse ínterim, a professora Dr^a. Maraliz Crhisto nos apresentou (a professora Patrícia – orientadora - e eu) um quadro intitulado *Cleópatra*, que faz parte do acervo didático do Museu D. João VI situado no prédio da Escola Belas Artes – UFRJ, no Rio de Janeiro. Assim, iniciamos pesquisas preliminares sobre esta obra e com a orientação da prof^a. Patrícia Meneses, decidimos alterar o foco da pesquisa original que continuaria a ter *Cleópatra* como objeto de pesquisa, mas trabalharíamos com uma obra do Museu D. João VI. O fato de analisar um quadro de *Cleópatra* tão próximo tornou-se algo relevante para pesquisa em Artes e algo original.

O projeto e a nova abordagem

A partir desta nova abordagem alguns questionamentos logo surgiram: quem foi o artista que pintou este quadro? A que período ele pertence? Seria uma cópia ou original? Seria uma cópia tendo por base a Arte Genovesa? A quem ele pertencia? Qual foi a trajetória deste quadro até o Museu Dom João VI? Qual a relevância desta obra para a Academia Imperial de Belas Artes? Seria tal obra do século XVII ou do século XIX? Nem todas estas questões

poderão ser respondidas devido à falta de documentos, mas algumas possibilidades serão elaboradas.

Em um levantamento para verificar as existências de publicações e informações relativas a este quadro, observamos que praticamente nada havia sido realizado. De fato, durante o mestrado, encontramos um trabalho resumido intitulado *Coleção didática do Museu D. João VI: cópias pintadas e suas obras de referência* no livro *Arquivos da escola de Belas Artes nº 23*. Ou seja, seria necessário fazer um levantamento documental. Partimos do acervo documental digitalizado do MDJVI, mas nos concentramos em analisar todos os catálogos das Exposições Gerais de Belas Artes entre 1826 e 1891 e os jornais de época para obter qualquer informação relativa ao quadro entre 1826 e 1891.

Isto só foi possível em função da ferramenta conhecida como hemeroteca criada pela Biblioteca Nacional. Deste modo, encontramos informações concernentes ao proprietário da obra, J. G. Le Gros; às Exposições Gerais de Belas Artes (EGBA); e aos outros colecionadores entre outros dados no *Jornal do Commercio*, no *Courrier Du Brésil*, *Correio Mercantil*, e *instructivo*, *Político*, *Universal*, *Correio Mercantil*, *Almanak Administrativo*, *Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro* e no *Diário do Rio de Janeiro*. Além disso, de forma a complementar as análises do quadro *Cleópatra*, fizemos uma pesquisa sobre a simbologia da serpente e do seio referente às imagens de *Cleópatra*; uma análise das representações e quadros de pintores dos séculos XVI e XVII; um estudo da Arte Genovesa; uma breve análise do colecionismo no Rio de Janeiro do século XIX; e um estudo da *Coleção J. G. Le Gros*.

Na EGBA de 1859, realizada em quinze de março, este colecionador apresentou quarenta e uma obras, dentre as quais *Cleópatra fazendo-se morder por uma Áspide*, que passou a integrar o acervo da Academia Imperial de Belas Artes (AIBA), talvez no mesmo ano. De fato, conseguimos verificar

que diversos colecionadores doavam ou negociavam obras com a AIBA.¹ Tendo em vista que Academia não possuía recursos, tal tipo de negociação seria uma solução plausível para aquisição de obras sem a necessidade de compras no exterior.

Assim, isso tudo permitiu vislumbrar que estávamos aparentemente diante de um trabalho inédito, pois a partir de um quadro do MDJVI outros estudos poderiam ser levados a efeito.

Cabe ressaltar que a *Coleção J. G. Le Gros* ilumina as questões relativas à circulação da arte no Rio de Janeiro, sobre a articulação de colecionadores e seus gostos. Além de fornecer subsídios para compreensão das possíveis formas de adquirir os quadros, seja por meio de leilões, compra, venda e doações. Sua coleção também abarca as relações e a importância do colecionismo na cidade carioca: seja ela realizada para obter *status*, poder ou prestígio na sociedade carioca; seja para adequar-se à cultura oitocentista que consistia em decorar seus ambientes com pinturas e objetos de outras partes do mundo.

Mas por que Cleópatra?O acervo do MDJVI possui diversas obras que possuem relação com a História do Mundo Antigo, mas a história da última monarca egípcia é intrigante pela existência de um misto de imaginário, fascínio e realidade em torno desta mulher que detinha o poder na figura de uma rainha, em um período em que o domínio romano era sinônimo de poder de homens (séc. I a.C.). Sua história foi narrada por romanos e nunca foi representada como a protagonista da narrativa. Porém, sua imagem e memória foram reproduzidas, reinventadas e imaginadas por diversos segmentos artísticos. O Renascimento, em especial, foi rico em obras variadas, e os artistas do século XIX – com o advento da Egiptologia, escavações e a literatura – deram a esta rainha novas representações. Talvez seja a

¹ Como exemplo, podemos citar quatro obras do Comendador J. T. Barbosa doadas em 1859; obras diversas negociadas da coleção Angelo Antonio Rosae entre 1860-1874; e um quadro doado pelo Dr. Salvador de Mendonça (Consul do Império nos EUA.). Atualmente, fazem parte do acervo da MNBA (MARQUES, 1996).

personagem histórica mais conhecida entre os diversos segmentos sociais de diferentes épocas.

Ao longo desta dissertação, estabelecemos duas análises para a obra e, como referencial metodológico, tomamos por base as considerações de Jorge Coli (2006, pp.121-125) que estabelece três elementos importantes para analisar uma obra. São eles: o exercício do olhar; a leitura de textos paralelos ao período do quadro e finalmente a comparação entre obras do mesmo pintor e de pintores da mesma época e região. No capítulo I esses elementos são explicitados.

Também levamos em conta as análises de Vera Zolberg (2006, pp. 207-208). Segundo a autora:

As estruturas de apoio às artes podem ser caracterizadas como um funil de duas vias, por meio do qual as obras de arte vão do artista para o cliente e do cliente para o artista[...] Em primeiro lugar, apoio cultural, criação, disseminação e recepção não constituem meros processos de intercâmbio econômico, mas são simbólicos também. Em segundo lugar, nenhum dos atores da relação é apenas um recipiente passivo, mas interage com outros nos processos de negociação, seleção e conflito. Em terceiro lugar, assim como os próprios artistas ganham ou perdem posição, dependendo do prestígio da estrutura de apoio, da qualidade da plateia e do valor dado à arte, também as plateias tem muito em jogo quando fazem suas escolhas artísticas.

Esta reflexão é significativa, pois o apoio do Imperador Dom Pedro II às ciências e às artes, às ações da Academia Imperial de Belas Artes, às Exposições Gerais de Belas Artes e impacto na sociedade do Rio de Janeiro, os colecionadores privados e colecionadores institucionais (setores do governo, institutos como IHGB, setores da nobreza e realeza entre outros), e os apreciadores das artes são elementos constituintes das estruturas de apoio citadas pela autora.

Tais estruturas de apoio são em boa parte responsáveis pelo desenvolvimento e apreço pela arte, e conseqüentemente, por um mercado de artes.

De forma similar, no capítulo III, as representações de *Cleópatra* serão analisadas, pois, no século XVII, as estruturas de apoio, formadas por aqueles

que encomendam, pelos pintores, pela literatura e outros possíveis mecanismos, favoreceram esse tipo de produção artística.

Nesta dissertação pretendemos nos ater a estas situações, todavia, sabemos das limitações quanto à falta de documentação da aquisição da obra *Cleópatra*, por tanto, como se trata de uma pesquisa inédita, iremos trabalhar na formulação de hipóteses a partir de análises das fontes documentais encontradas no MDJVI, Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, periódicos do século XIX disponíveis no Museu Nacional e os Inventários do acervo do Arquivo da Cidade do Rio de Janeiro. Além disso, empreenderemos a análise da obra.

***Cleópatra* em capítulos**

De modo a tornar mais estruturada a pesquisa dividimos a dissertação em três capítulos.

No capítulo I, *Cleópatra no Rio de Janeiro: trajetória e obra*, iniciamos por um breve estudo sobre a rainha Cleópatra VII e representações. Em seguida, investigamos a trajetória da obra *Cleópatra* desde a *Coleção Le Gros*; passando pela Exposição Geral de Belas Artes de 1859; tornando-se parte do acervo da Academia Imperial de Belas Artes em 1860, por compra ou doação. Durante a República, a tela continuou no acervo da Escola Nacional de Belas Artes, enquanto obras de maior envergadura foram alocadas no Museu Nacional de Belas Artes (MNBA), que foi fundado em 1937. Finalmente *Cleópatra* foi destinada ao acervo do Museu D. João VI, tendo como data de incorporação o ano de 1979. Cabe ressaltarmos que o Museu D. João VI foi criado na direção de Almir Paredes Cunha que, preocupado com a conservação do acervo histórico e artístico da Escola, “que ficava inicialmente nas salas de aula e ateliês, resolveu reuni-los em um museu” (ver PEREIRA, 2011, p. 111).

No capítulo II, *Análise e função do quadro Cleópatra* empreendemos uma análise da obra com base nos elementos citados por Jorge Coli (2006); um estudo relativo ao simbolismo que envolve a cena do suicídio de Cleópatra;

e uma análise da pintura em si. Além disso, explicitamos as possíveis funções da obra na AIBA.

No capítulo III, intitulado *Cleópatra: Representações e a Arte Genovesa*, realizamos uma análise comparativa da obra com pinturas de Bartolomeo Biscaino, tendo em vista a grande probabilidade do quadro *Cleópatra* ser uma cópia de alguma pintura desse artista.

Empreendemos um estudo da Arte Genovesa, suas tendências, motivações e forma de modo a traçar uma ligação com a pintura *Cleópatra* do Museu D. João VI, uma vez que, tal obra possui traços e características semelhantes desta arte.

Investigamos um grupo de pinturas dos séculos XVI e XVII, de modo a exemplificar certas formas de representação da notória rainha egípcia e as possíveis relações com textos clássicos por meio da circulação de ideias.

No capítulo IV, intitulado *Colecionadores e Coleccionismo no Rio de Janeiro*, tratamos de seis colecionadores de modo a explicitar e a compreender o colecionismo no Rio de Janeiro nos Oitocentos. Além disso, tratamos de um certo mercado de Artes (compra, venda, troca e doação) que também beneficiou a AIBA.

Por fim, no capítulo V, nomeado *J. G. Le Gros: Negociante e Colecionador*, nos concentramos em J. G Le Gros, um dos seis colecionadores da Exposição Geral de Belas Artes de 1859.

Tendo em vista que Le Gros era proprietário do quadro *Cleópatra* do Museu Dom João VI, e sua coleção era composta por mais de 47 obras dedicamos um capítulo à parte. Assim, tratamos da trajetória deste colecionador, seu trabalho, e seu inventário.

Capítulo I

***Cleópatra* no Rio de Janeiro: trajetória e obra**

1.1 – O tema: Cleópatra

Cleópatra VII, mais conhecida por Cleópatra apenas, é uma personagem histórica descrita pelos seus contemporâneos como astuta, capaz de subjugar as pessoas, possuidora de fortes atributos (DIO, Vol. IV), promíscua e uma mulher que utilizou seus encantos femininos para conquistar o poder ao lado dos romanos Júlio Cesar e Marco Antônio (PLUTARCO, Vol. IX).

Esta rainha egípcia, que desperta ainda na atualidade um interesse sobre a sua história, fomenta discussões acerca de sua beleza e o comprimento de seu nariz. Além disso, a imagem desta rainha egípcia transita entre a realidade e a ficção de tal forma que sua história foi narrada por diversos historiadores greco-romanos² dos primeiros séculos da era cristã e atravessou os séculos. Por meio dessas narrativas, foi possível rememorar parte de sua vida.

De acordo com Alberto Prieto Arciniega (2000, p.146), as narrativas desses antigos historiadores contribuíram para a construção negativa de Cleópatra, sendo a versão de Plutarco a mais objetiva, fortalecendo sua imagem midiática de massa.

Renata Soares de Souza (2014, p. 100) compreende que a imagem de Cleópatra perpassa por toda uma geração e que sua beleza e sensualidade estão ligadas a política e relações de poder. A autora também observa que a representação da imagem dessa rainha destaca conceitos e percepções de cada sociedade ou grupo que a idealizou. Nas Artes, observamos a mesma

² Horácio (Odas I, 37), Lucano (Farsalia, X), Josefo (a guerra judaica, XV, 4), Virgílio (Eneida VIII), Apiano (Historia romana, guerras civis (2-4) Plínio, o Velho (História Natural IX), Suetônio, o divino Julio, 52) e o Dió Cassio (História, 50, 24).

perspectiva em relação a sua imagem e o momento entrelaçando arte e figura histórica.

Neste contexto, Gregory Da Silva Balthazar (2013, p. 16) também contribui com esta breve digressão sobre as representações de Cleópatra.

Para o autor:

Os múltiplos discursos sobre o antigo Egito emergem desde a Antiguidade, (re)inventando o original ou o que foi perdido desta sociedade. A rainha Cleópatra foi, por exemplo, parte importante desse espaço de sensibilidades, um lugar que demonstra como razão e sentimento não se configuram como espaços distintos da subjetividade humana, assim criando imaginários, representações e ideias sobre a sociedade do antigo Vale do Nilo. Logo, a força da imaginação, tanto em uma abordagem mimética como criativa, fez do antigo Egito algo presente no cotidiano moderno. O que nada mais é que a expressão de uma identidade constituída no bojo de um fenômeno cultural específico: a egiptomania³

Por sua vez, Thais Rocha da Silva (2013, p.126), salienta que a história da última rainha ptolomaica, Cleópatra, leva a pensar que “talvez seja uma das soberanas mais conhecidas no pensamento ocidental, seguida possivelmente de Nefertiti, Nerfertari e Hatshepsut.” A autora também ressalta que as narrativas elaboradas por cronistas e historiadores greco-romanos têm maior repercussão do que sua história factual, quando afirma que: “sua história talvez seja menos instigante do que a história de sua história e não poderíamos separar essas narrativas.” Assim, o fato dela ser caracterizada pelos aspectos considerados negativos é mais popular do que ser conhecida como uma grande mulher que governou um vasto território do Mediterrâneo oriental, que rivalizava com o Império Romano.

Cleópatra ainda está viva no imaginário contemporâneo, por meio dos filmes, jogos eletrônicos, literatura, entre outras produções artísticas, e estas

³ Egiptomania é a reinterpretação e o reuso de traços da cultura do antigo Egito, de uma forma que lhe atribua novos significados (BAKOS, 2004, p. 10). Para um estudo mais aprofundado ver BAKOS (2004); BRIER (2013); (HUMBERT, 1996); e (UCKO, 2006).

produções a representaram de formas variadas. Dentre elas, podemos citar: a narrativa produzida por historiadores greco-romanos; a representação do seu padrão de beleza definido conforme cada época; o olhar contemporâneo dessa personagem, ou a mistura de todas essas percepções e narrativas até a atualidade.

Da mesma forma que a visão de beleza em relação à Cleópatra se altera conforme a época devido às práticas culturais e sociais, o mesmo se passa em relação ao estilo, ou à forma de retratá-la. Nas diferentes obras produzidas ao longo dos séculos, esta rainha foi representada loira, morena, sedutora, imponente, ardilosa, maligna, forte, suplicante e fragilizada diante da morte.

Durante os séculos XVI e XVII, particularmente neste último, e a partir da temática do suicídio, ela foi predominantemente representada loira, frágil diante da morte e com traços europeus. Dentre os pintores desse período destacamos: Guido Reni (1575-1642), Artemisia Gentileschi (1593-1656), Guido Cagnacci (1601-1663), Bartolomeo Biscaino (1632-1657), Cesare Gennari (1637-1688) e Valério Castello (1624-1659).

Evelyne Azevedo salienta que o Egito antigo de Cleópatra também exercia um fascínio na sociedade da Renascença e na sociedade Contemporânea e:

[...] não foi diferente com a Arte ocidental Moderna. As descobertas arqueológicas do século XVI tiveram grande impacto na cultura Renascentista e influenciaram profundamente a produção artística deste momento e dos períodos posteriores. Entre os séculos XVI e XIX, os temas egipcizantes ganharam destaque nas pinturas e esculturas produzidas na Europa, sendo constantemente revigorados a cada nova descoberta. (AZEVEDO, 2009: p. 1).

Parece haver uma profusão no século XVII das representações citadas, e de acordo com Paulo Simões Rodrigues (2010, p. 88) “o período em que se registra a maior produção de pintura de temática histórica baseada nas Vidas Paralelas de Plutarco (incluindo Antônio e Cleópatra) estende-se do século XVII ao século XVIII (62% das obras levantadas), com particular incidência no século XVII (32,2%)”. E de acordo com Luiz Marques (1996, p. 65):

A iconografia seiscentista nutre-se de várias fontes antigas, entre as quais Plutarco, Sêneca, Cícero, Cesar, Lucano, Tácito, Plínio e Apinano. É difícil precisar, de outro lado, a existência de algum texto coevo capaz de estabelecer uma mediação entre a iconografia pós-renascentista e a historiografia antiga. Não há, além disso, nenhuma relação entre a iconografia antiga e a moderna.

Nessa perspectiva, podemos inferir que havia uma circulação de ideias sobre narrativas do mundo antigo e suas mitologias no ambiente intelectual de corte italiana do século XVII, que por sua vez pode ter influenciado o modelo iconográfico desenvolvido nesse período.

No século XIX, suas representações são múltiplas, a narrativa do suicídio, apesar de continuar sendo usada nas telas, dá espaço a outros episódios da vida de Cleópatra citados por autores clássicos – Plutarco e Dio Cassio, por exemplo. Entre elas podemos destacar, na primeira metade do século XIX, a *Cleópatra e o Camponês* (1838) de Eugène Delacroix.

A obra *Cleópatra* do Museu Dom João VI não possui uma pesquisa aprofundada, e precisamente este fato nos chamou a atenção, além de outras razões, dentre elas, por se tratar de um tema ligado ao Antigo Egito, por representar uma mulher forte e por ser uma cópia do estilo do século XVII. Esta obra tem por base pinturas do século XVII, mas pode ter sido produzida no século XIX em função do momento.

Este quadro, aparentemente singelo em sua composição, pode trazer luz a tópicos importantes acerca da Academia Imperial de Belas Artes, tais como: a prática de cópias didáticas, do colecionismo no Brasil durante o século XIX, e por permitir o estudo inédito de um colecionador do Rio de Janeiro. Por essas razões, aqui assinaladas, a obra *Cleópatra* (fig. 01) tornou-se o objeto desta dissertação.

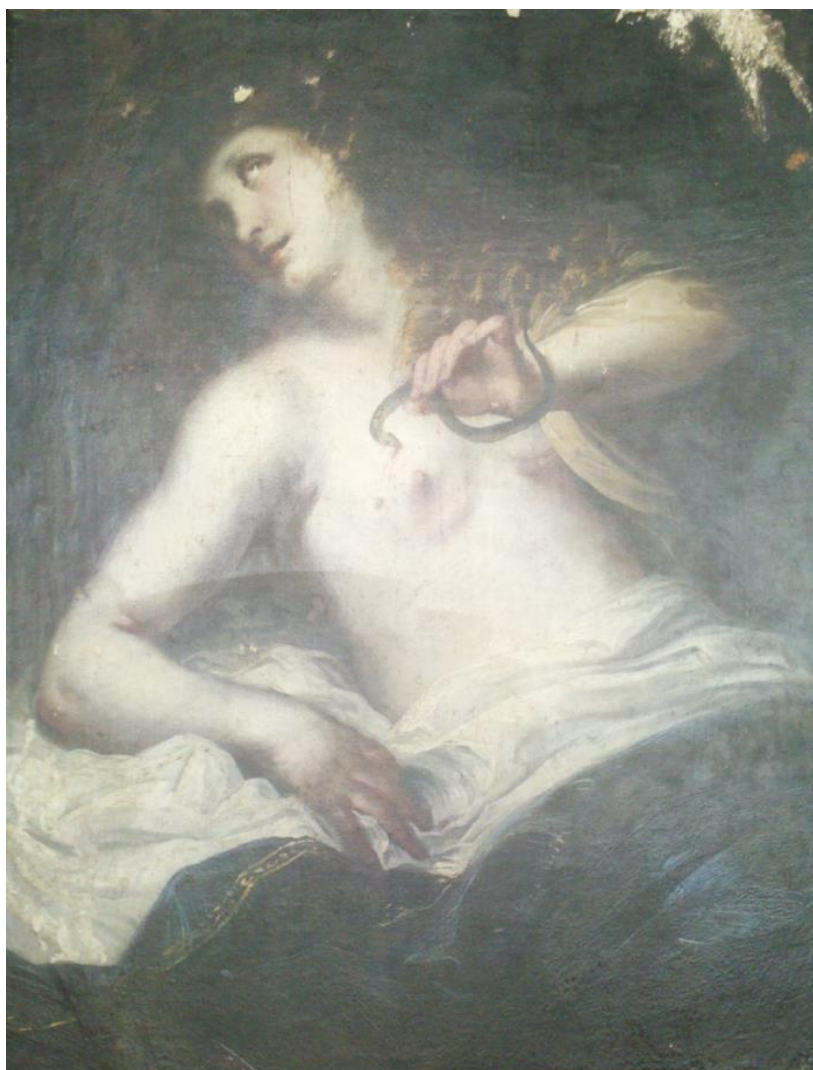
1.2 - *Cleópatra* do Museu Dom João VI

Infelizmente, esta obra, a *Cleópatra* do Museu Dom João VI, não possui assinatura, data de sua composição e até o momento não existem pesquisas sobre a sua trajetória, análise da obra, nem a quem ela poderia ser atribuída. O

quadro *Cleópatra* está atualmente no Museu Dom João VI, na Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. A obra se encontra no trainel de cópias da reserva técnica de pinturas do referido museu, registrada sob o código TM 47/48.

Com relação ao seu estado de conservação, podemos perceber que ela está em bom estado, porém com algumas manchas que podem ter sido provocadas pela umidade ou pelo contato direto com a água. De certo, a partir de agosto de 2005, a reitoria da Escola de Belas Artes decidiu transferir o museu para o sétimo andar, local que abrigava a biblioteca da instituição, a fim de garantir a preservação do seu acervo, que estava sofrendo com a falta de manutenção em sua estrutura e essa situação colocava em risco as pinturas. De acordo com Marize Malta (2010, p. 20), o antigo local sofria com infiltrações, com goteiras, com poças e as obras dividiam o espaço com baldes e bacias.

Figura 01: Cleópatra - MDJVI



Cleópatra, autor desconhecido, incorporação 1979, Museu D. João VI- RJ.

Após a fundação do Museu MDJVI em 1979, e no processo de catalogação do acervo, a obra foi reconhecida e intitulada como “Cleópatra”, possivelmente por se tratar da nítida representação de uma mulher sendo picada por uma víbora.

No cadastro de obras do MDJVI, temos as seguintes informações (anexo I):

1. *A obra está catalogada sob o número 3270;*
2. *Suas medidas são: 85,0 cm de altura e 68, 3 cm de largura;*
3. *Pintura a óleo.*

4. *Datação incerta, possivelmente dos anos mil e seiscentos.*

De modo a elucidar a trajetória da obra até o MDJVI, empreendemos pesquisa nos catálogos de 1829 a 1866 das Exposições Gerais de Belas Artes (EGBAs) na Biblioteca do Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, e encontramos alguns vestígios que nos levaram à obra *Cleópatra* do MDJVI.

O primeiro deles está registrado no catálogo da EGBA (1859, p. 37) no qual aparece uma obra intitulada *Cleópatra*, sem assinatura e que até aquele momento pertencia à coleção privada de J. G. Le Gros (anexo II). Identificamos o proprietário a partir de pesquisas no *Jornal do Comércio* entre anos 1857 e 1860, como João Guilherme Le Gros, um comerciante de vinhos da época e colecionador que participou da Exposição Geral de Belas Artes (EGBAs). Além disso, existe uma descrição/narrativa da obra *Cleópatra*, que na época foi escrita pelo próprio colecionador, como afirma o texto na página 82 do catálogo da EGBA de 1859: (anexo III).

Exposição Geral de pinturas

N. B. As descrições dos quadros e a designação de seus autores e escolas serão ministradas pelos seus possuidores, e exaradas no catálogo sem alteração; exceptuando-se⁴ os quadros pertencentes a Galleria de Sua Magestade o Imperador.⁵

Letícia Squeff (2011, p. 131) salienta que o texto acima indica que termos e conceitos já eram difundidos entre os apreciadores e proprietários de obras de arte na corte, e que os mesmos tinham suas próprias noções sobre o mercado de arte no Ocidente. Por esse motivo, os colecionadores indicavam nos catálogos das EGBAs as informações das obras, seja pelo título, autoria ou escola. Ainda segundo a autora, isso era feito de modo a valorizar suas obras, o que também pode indicar um momento oportuno para formas de comercialização, tais como: encomenda, troca e a venda.

⁴ Leia-se “excetuando-se”

⁵ Transcrevemos a mesma grafia que consta no catálogo de 1859.

Com relação à narrativa/descrição da obra *Cleópatra*, possivelmente o colecionador a redigiu tendo por base a peça *Antônio e Cleópatra* de Sheakspeare ou a *Vida de Antônio* de Plutarco, pois relata o triunfo de Augusto.

“Cleopatra fazendo-se morder por um áspide. Esta rainha, vendo que não pôde conseguir escapar à vergonha de ser levada como captiva no triumpho de Augusto, determina antes dar-se a morte, o que com effeito executa por meio de uma serpente que lhe trouxerão escondida em um cesto de flôres”⁶. (EGBA, 1859, p. 37)⁷

A narrativa da procissão do triunfo de Augusto⁸ e a morte por uma serpente estão claras nos textos citados acima, o que pode denotar a preocupação ou até mesmo o possível cuidado na elaboração do texto em que narrasse a morte da última monarca egípcia — de modo a situar o observador no contexto histórico do quadro e, ao mesmo tempo, legitimando a tela como pintura histórica. Além disso, podemos aludir ao fato de se tratar de um tema que estava em vigor no século XIX: o desenvolvimento da Egíptologia⁹ e da Egíptomania e por fazer menção a uma parte da história do Antigo Egito.

É no final do século XVIII e ao longo do século XIX que as descobertas arqueológicas do mundo antigo chegam à Europa, por exemplo: os trabalhos arqueológicos desenvolvidos em Roma e Pompéia; as diversas expedições francesas, inglesas e alemãs ao Egito; e o início da corrida científica entre ingleses e franceses para decifrar a antiga escrita egípcia¹⁰. Além disso, o Oriente exótico ganhou espaço nas exposições internacionais, e propiciou a produção de estudos voltados para o mundo antigo.

⁶ Transcrevemos a mesma grafia que consta no catálogo de 1859.

⁷ Ver anexo IV.

⁸ Otávio, ao derrotar Cleópatra no ano 31 a.C., pretendia levá-la para a procissão do Triunfo. Posteriormente recebeu o título de Augusto. De cônsul romano passou a imperador entre o século I a.C. e I d.C.

⁹ Egíptologia é o estudo do Antigo Egito. Para um estudo aprofundado sobre a Egíptologia ver: (GRIMAL, 2012); (BAKOS, 2004); e (BALTHAZAR, 2010, pp.19-22).

¹⁰ Entre 1822 e 1824, Jean François Champollion, usando o grego e o copta, conseguiu traduzir os hieróglifos, passando assim à frente do inglês Thomas Young. Este fato foi significativo e contribuiu como mola propulsora dos estudos nesta área.

Nesse contexto, percebemos que, no século XIX, alguns pintores se debruçaram sobre temas ligados ao mundo antigo. O que diferencia o século XIX, dos séculos anteriores é o desenvolvimento da Arqueologia e o Romantismo. Assim, tais pintores foram provavelmente inspirados por essas descobertas arqueológicas além das mitologias, e talvez por um público ávido em obter obras de artes ligadas ao tema da Antiguidade. Entre tantos pintores, destacamos Sir Lawrence Alma-Tadema (1836-1912), que em suas obras retratou os cenários do mundo clássico e do Egito antigo. Do mesmo modo, podemos observar a influência do Romantismo nas pinturas do século XIX. Na arte e na literatura, os artistas passaram a retratar o drama humano, amores trágicos entre outros aspectos ligados a idealização e sentimento relacionado ao sofrimento. Já no século XIX, o Romantismo se destaca pelo lirismo, subjetividade, o eu, a emoção, o egocentrismo, o byronismo, o realismo, o grotesco e o sublime, o sentimentalismo exacerbado e também pelo orientalismo. (RIBEIRO, 2010, p 6-7).

Nesse sentido, podemos salientar que *Cleópatra* do MDJVI, apesar de suscitar dúvidas quanto à datação e autoria, foi importante para a Academia, como pintura didática, pois se trata de um exemplo do estilo Barroco, retratando uma personagem do mundo antigo, em um momento (século XIX) em que Oriente exótico estava em voga.

Um ponto interessante e que nos chamou atenção sobre a trajetória do quadro *Cleópatra*, está relacionado aos catálogos da Exposição Geral de Belas Artes (EGBA) de 1860 e 1863 nos quais consta a indicação da restauração de obras pertencentes à antiga coleção da AIBA. Para sinalizar a restauração dos quadros nos catálogos foi utilizado o sinal de asterisco (*):

Collecção de quadros da Academia

N.B. Os quadros marcados com este signal (*) forão restaurados pelo Sr. Carlos Luiz do Nascimento, conservador da pinacotheca¹³. (anexo V)

¹³ Transcrevemos a mesma grafia que consta no catálogo da EGBA de 1862.

Dentre essas obras, encontramos relacionado o quadro *Cleópatra*, que possui informações idênticas ao catálogo da EGBA (1859, p. 37), como a titulação e descrição/narrativa. Essa descrição/narrativa explica o motivo pelo qual a rainha tirou a sua vida e como ela fez isso. É interessante observar que a AIBA continuou a utilizar no catálogo da EGBA de 1860 (p. 36) o mesmo texto redigido pelo colecionador J. G. Le Gros que foi publicado no catálogo da EGBA de 1859. Em função disso, continuamos a identificar como sendo a mesma obra exposta na EGBA de 1859 e na de 1860. Em suma, o quadro *Cleópatra* passou a pertencer à antiga Academia em 1860 e o fato dela ser indicada como “pertencente à antiga coleção” pode nos informar que a obra foi avaliada e passou a ser vista como uma obra antiga, e por conta disso estaria entre as demais obras antigas da instituição.

Infelizmente, não foi possível encontrarmos documento algum sobre o quadro *Cleópatra* do MDJVI relativos à venda ou doação, que mencionasse a transferência desse quadro para a AIBA. Da mesma forma, não encontramos até o momento um parecer ou avaliação sobre o quadro. Entretanto, o fato dessa obra ter sido incorporada ao acervo da AIBA indica que a pintura enriquecia a pinacoteca da instituição.

De acordo com Letícia Squeff (2012, p.136), Felix Taunay encaminhou um ofício ao Ministério do Império em 1840, onde solicitava a criação das EGBAs e o apoio ao governo para o evento, além disso, ele mesmo deixava claro neste documento que as EGBAs seriam importantes vínculos para a formação do acervo da academia por possibilitarem a compra de obras significativas. Nesse sentido, podemos perceber que a criação das EGBAs era uma excelente oportunidade para ampliar o acervo da pinacoteca com obras de diferentes estilos, como é o caso da obra *Cleópatra*.

Sonia Gomes Pereira (2009, p.76) contribui para esta discussão, pois segundo a autora:

Além dos envios obrigatórios dos pensionistas, outras obras vinham integrar o acervo. Era habitual que os artistas oferecessem à

aquisição do Estado suas pinturas ou esculturas, e então os professores eram chamados a redigir pareceres recomendando ou não a compra. Mesmo nestes casos, havia um cuidado com o aspecto didático da coleção. É o que se pode parecer nos comentários com os quais os professores João Zeferino da Costa e José Maria de Medeiros concluíam seu parecer sobre tela de Castagneto, em 1887.¹⁴

As Exposições Gerais eram realizadas no mês de dezembro com a presença do Imperador, entretanto, em 1859, o monarca precisou viajar para as províncias da Bahia, de Sergipe e Alagoas — fato comprovado pelo seu diário de viagem (LACOMBE, 2013). A Viagem durou de Outubro de 1859 a fevereiro de 1860. Assim, a exposição foi antecipada para março de 1859 para que o imperador pudesse estar presente. A edição do *Jornal do Commercio* de 21 de Março de 1859, em sua primeira página faz menção à abertura da exposição ocorrida em 15 de Março do ano corrente. Interessante notarmos que, no ano seguinte, o quadro *Cleópatra* de J. G. Le Gros, aparentemente após uma seleção da AIBA, passa a integrar o acervo permanente da Academia, e é sinalizado nos catálogos de 1860 e 1863 como tendo sido restaurado pelo conservador da pinacoteca da AIBA, o Sr. Carlos Luiz do Nascimento, o mesmo que havia restaurado outras obras descritas no catálogo de 1859 (Anexo V).

Dessa forma, podemos inferir que J. G. Le Gros tenha doado ou vendido o quadro *Cleópatra* entre março de 1859 e Dezembro de 1860. Assim, a aceitação do quadro pela AIBA pode denotar que, naquele momento, essa pintura era relevante para seus alunos. Afinal, durante o século XIX no Brasil, não existiam Museus com obras dos grandes mestres europeus e, com o passar dos anos, havia poucos recursos para a compra de novos quadros (LEITE, 2008, p. 52). Assim, ou as compras locais, talvez com um custo menor, ou as doações de obras de coleções privadas poderiam ser uma alternativa para ampliar o acervo didático da Academia.

¹⁴Esta é a fonte do documento mencionado pela professora Sonia Gomes Pereira: Ata da sessão do Corpo Acadêmico Imperial das Belas Artes em 3 de Fevereiro de 1888, p.47, frente e verso. In: Atas —Sessões da presidência do Diretor — 1882 —1890, Arquivo do Museu D. João VI da EBA/UFRJ.

Como a descrição/narrativa do quadro *Cleópatra* nas exposições de 1859, 1860 e 1863 se repete, podemos afirmar que esta obra era de propriedade de J. G. Le Gros. E como ela também passou por uma restauração, isso pode significar que a obra merecia cuidados. Em função disso, uma análise do quadro poderia atestar que ela passou por um processo de restauração na segunda metade do século XIX.¹⁵

O quadro *Cleópatra* é identificado nas exposições de 1859, 1860 e 1863, sem confirmação da autoria. Tal obra só retorna às EGBAs entre 1889 e 1891 e durante vinte e sete anos permaneceu na instituição. Nesse reaparecimento em 1889, é interessante notar que a autoria passa a ser atribuída a Bartolomeo Biscaino (1632-1657) e isso pode demonstrar que houve uma pesquisa por parte dos professores da Academia, de modo a relacionarem esta obra que está no Brasil a um pintor reconhecido da arte genovesa. Nos catálogos do final do século XIX, ainda é mantida parte da descrição/narrativa produzida pelo colecionador J. G. Le Gros.

“Cleopatra fazendo-se morder por uma áspide.

E' de Bartholomeu Biscaino: Nasceu em 1632; Faleceu em 1657. Escola Genoveza (EGBA, 1889, p. 20).¹⁶”

Durante a República, AIBA passa a se chamar Escola Nacional de Belas Artes e, aparentemente, a obra permaneceu na instituição até 1937, ano em que é fundado o Museu Nacional de Belas Artes. É nesse momento que o acervo passa a ser dividido entre o Museu e a Escola. De acordo com Sonia Gomes Pereira, a maior parte do acervo, considerada a mais “nobre”, passou a pertencer ao MNBA, enquanto a outra parte, de caráter didático, foi destinada para a ENBA (PEREIRA, 2008, p. 13).

Nessa fase de transição, as duas instituições ocuparam o mesmo espaço e somente em 1975, a escola é transferida para a Ilha do Fundão, onde permanece até hoje. Em 1979 é fundado o Museu D. João VI que compartilha

¹⁵ Até o momento da elaboração deste capítulo não foi possível empreender tal análise.

¹⁶ Ver anexo VI.

o espaço da ENBA. E no que concerne à obra aqui estudada, é possível que a mesma tenha permanecido sob os cuidados da ENBA até o momento em que o acervo foi dividido.

Letícia Squeff (2012, p. 26) revela que, aproximadamente no ano de 1970, ocorreu um incêndio no antigo prédio da Escola Nacional de Belas Artes, provocando a perda de importante documentação sobre a história da Academia. Assim, é provável que a documentação sobre a aquisição da pintura *Cleópatra* também tenha sido perdida, mas a obra por si só pode nos informar sobre a sua autenticidade, pois um estudioso e especialista pode ter analisado e sugerido em 1937 — ano da divisão do acervo e inauguração do MNBA — que este quadro tratava-se de uma cópia e, por conta disso, ela foi destinada ao acervo didático da escola para uso dos discentes.

De fato, após a divisão do acervo, o diretor Alfredo Galvão da ENBA organiza em 1957 um catálogo com as mais importantes obras em exposição nas salas e galerias da Escola. Essa publicação teve como título *Pequeno Catálogo dos Bens Artísticos de 1957 da ENBA* (anexo XIV), no qual o quadro *Cleópatra* é identificado como cópia do pintor Bartolomeo Biscaino (1632-1657), e o título desta obra permanece igual à descrição/narrativa inicial — *Cleópatra fazendo-se morder por uma áspide* — apresentada nos catálogos das EGBAs de 1859, 1860, 1863, 1889, 1890 e 1891.

Capítulo II

Análise e função do quadro Cleópatra.

2.1 - Análise da pintura Cleópatra do MDJVI

A história de Cleópatra; a trajetória do quadro, da coleção privada, passando pela AIBA até fazer parte do acervo do MDJVI e a primeira descrição do quadro Cleópatra desse museu nos permitiram estabelecer um melhor contato com a obra. Visto isso, aceitamos por base o estudo empreendido por Jorge Coli (2006, pp. 121-125). O autor destaca elementos fundamentais para analisar uma obra: o exercício do olhar que, de acordo com o autor: “olhar o quadro é examiná-lo, observá-lo, detalhá-lo. Conheço poucos exercícios tão fecundos quanto descrever simplesmente uma obra”. Tratamos de outro elemento: da leitura de textos paralelos ao período do quadro para termos a percepção da cultura e mentalidade da época. Para Jorge Coli (2006, p. 122) “podemos ler textos sobre o quadro, ou recorrer a outros que não sejam de história ou crítica de artes”. Consequentemente, com esta prática, podemos situar o leitor em sua cultura e seu tempo. Enfim, “podemos enveredar por mil sendas diferentes: o essencial é nos mantermos, sempre, próximos a obra” (COLI, 2006, p. 125).

Seguindo esse pressuposto, este tipo de abordagem permite uma análise mais fundamentada do objeto em questão. Assim, o autor destaca que:

Esta atitude “empírica” diante do objeto artístico permite, aliás, um controle dos textos— ela nos fornece fundamentos de uma discussão sobre eles, de seu questionamento. E, fornecendo-nos o fundamento da desconfiança do discurso, tende a lhes neutralizar a autoridade, incitando-nos a não os aceitar como veículo da palavra “competente”. Em suma, pela frequência evitamos delegar a outrem a nossa relação com a obra (COLI, 2006, p. 125).

Assim, nos deteremos na descrição da obra, seguindo os dois primeiros elementos destacados por Jorge Coli. De acordo com a nossa observação do quadro Cleópatra do MDJVI percebemos que ela não possui um cenário, pois só é possível visualizar a personagem, os tecidos em seu corpo e a víbora. Com relação à personagem percebemos que ela possui um olhar brilhante e direcionado para cima, como se estivesse despedindo-se do seu último momento de vida. Já o seu rosto apresenta-se inclinado para o lado direito – na mesma direção da picada – denotando o movimento que seu corpo fez ao sentir a dor provocada pela víbora em seu seio. Ela está sentada e reclinada para o lado direito, segurando delicadamente a víbora com a mão esquerda. Seu corpo também parece estar desfalecendo e sendo sustentado pelo seu braço direito que se apresenta mais robusto, remetendo a ideia de sustentação de seu tronco, ao mesmo tempo, que em função da dor, contrai as mãos no tecido branco que cobre o colo da rainha.

A pele clara da monarca é destacada pelo contraste entre a escuridão do plano de fundo, sombrio, turvo e de pouca visibilidade. Assim, a dramaticidade desta pintura também pode ser percebida pela escuridão, que parece referir-se a uma cena teatral, um momento congelado da história. Todavia, o elemento principal da obra se refere à picada da víbora (fig. 02) no seio, ou seja, o ponto central, visto que é parte mais iluminada da composição, de modo a perceber a notória intenção do pintor em pôr em evidência o desfecho trágico da vida dessa personagem histórica. O observador da época (e de outras) que tivesse algum conhecimento de História perceberia estar na presença de Cleópatra.

Além disso, a luz no quadro é intensa, deixando os dedos da mão que seguram a víbora rosados. Entretanto, a iluminação é artificial uma vez que surge de várias direções na tela (fig. 03), de modo a evidenciar o que parece ser o mais importante na cena.

Figura 02: Cleópatra – detalhe da picada.

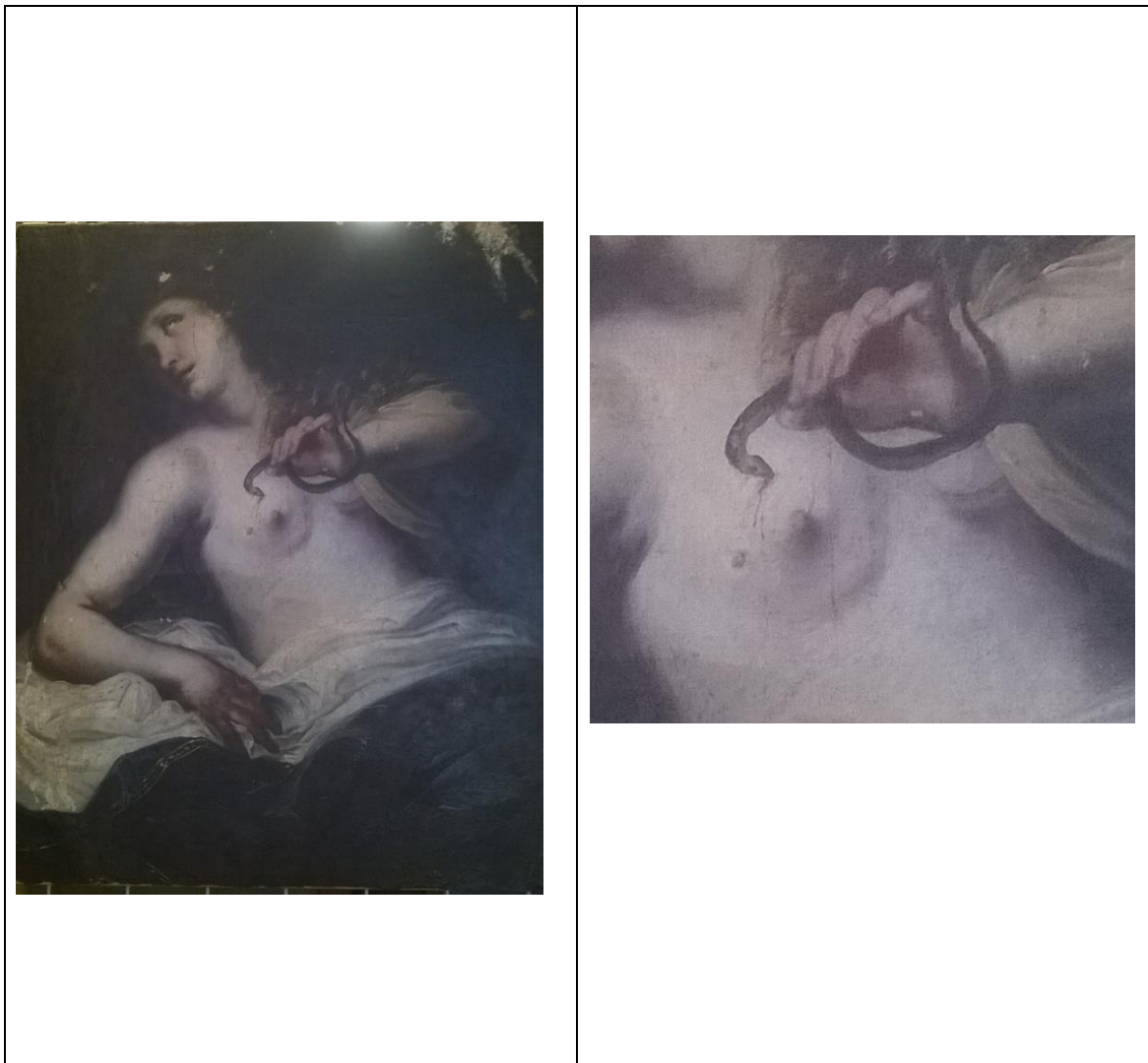
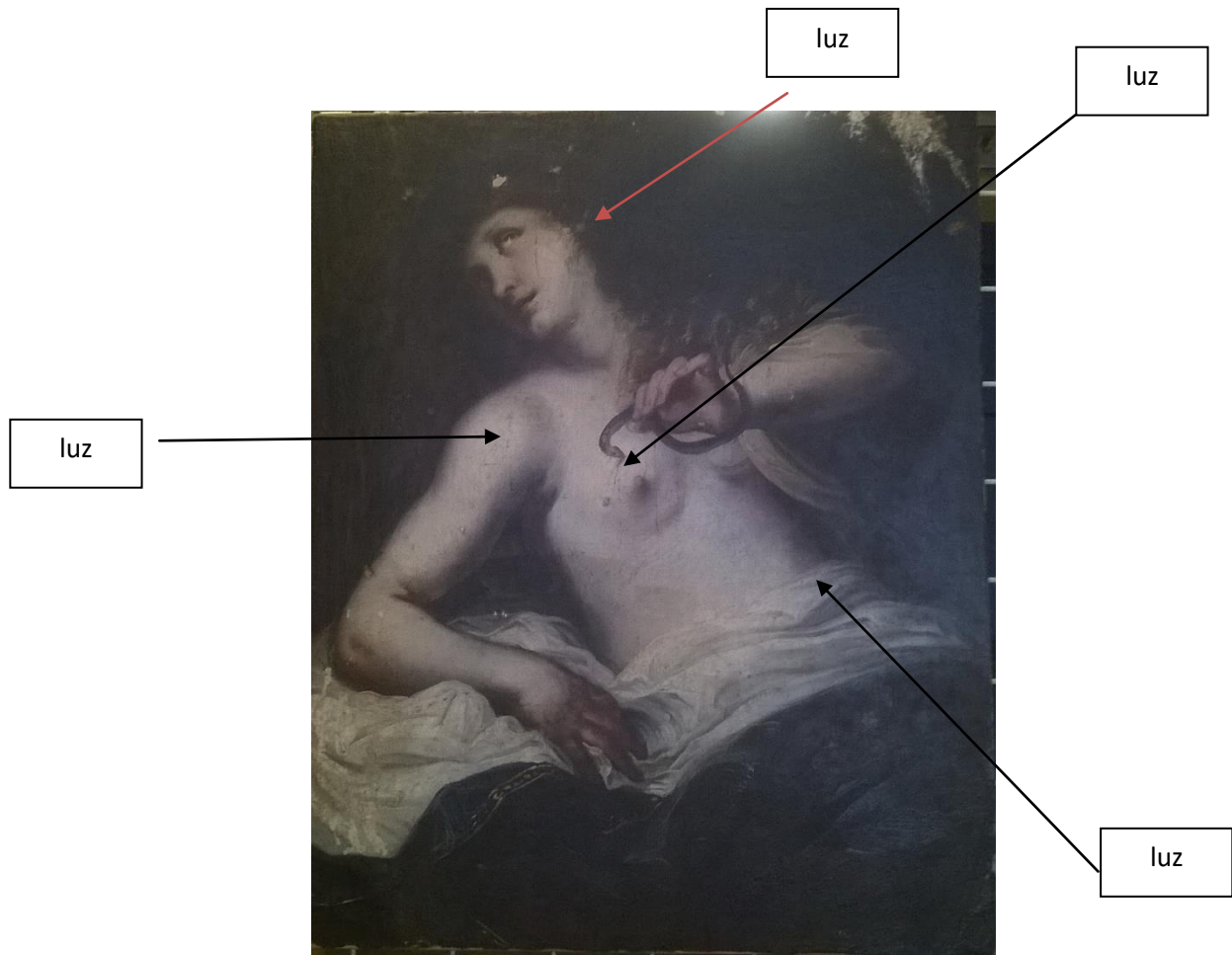


Figura 03: Direção da iluminação – quadro Cleópatra



Os membros do corpo de Cleópatra – cabeça, pescoço, tronco e braços – estão iluminados de modo a direcionar o olhar para as regiões que são importantes para a cena, e que sugerem a dramaticidade: o rosto, o seio sendo picado e a mão que segura a víbora.

Observando atentamente os tecidos que envolvem a personagem identificamos alguns detalhes, tais como: o drapeado; uma singela borda dourado no tecido azul marinho; e o contraste entre os tecidos branco e azul. Parte do pano que veste o lado esquerdo de seu corpo, cobrindo uma parte do seu seio esquerdo, leva-nos a imaginar que estes tecidos não são apenas para

cobrir o colo de Cleópatra, mas que fazem parte da vestimenta que ela estava usando, antes de despir-se parcialmente para facilitar a inoculação do veneno provocado pela víbora. Aparentemente a borda do segundo tecido de Cleópatra se assemelha à bordadura dos tecidos gregos antigos.

Os contornos da personagem se misturam com a cor do plano de fundo, assim, deixam de ser nítidos, tornando-se difusos, e permitindo estabelecer o mistério em torno de uma mulher que tira a sua própria vida.

Esta Cleópatra tem como característica os cabelos claros e cacheados, um corpo ausente de curvas, braços e antebraços mais grossos, o que pode denotar seu poder e até mesmo força frente a sua atitude suicida. O desenho do rosto não é tão marcado, mistura-se com a cor escura do plano de fundo, o que pode assemelhar-se com formato da lua em quarto crescente. Os lábios, o queixo e os olhos são delicados e parecem fazer alusão ao rosto de uma adolescente.

Analisando um grupo de quadros de diferentes pintores que retrataram a rainha Cleópatra no século XVII, observamos que alguns preferiam pintar a víbora picando o seio direito (Ver quadro 01, anexo XV). A obra do MDJVI também retrata a rainha sendo picada neste mesmo seio. Mas, a maioria dos pintores do século XVII escolheu o seio esquerdo, provavelmente por ser o lado do coração. Um dos exemplos deste modo de retratar a picada de diferentes lados do seio pode ser verificado nos quadros de Guido Reni, porém a mais frequente é a representação da picada no seio esquerdo.

De fato, a narrativa de Plutarco não informa que o seio foi picado, mas sim o braço. Todavia, na peça de William Shakespeare a narrativa indica que a picada da víbora foi no seio da monarca, porém não posiciona o leitor em qual lado do seio o réptil inoculou o seu veneno. Não sabemos a razão da escolha, mas ao que tudo indica os pintores que escolheram retratar a picada no seio esquerdo estariam remetendo ao apelo emotivo.

Com relação ao simbolismo da serpente, os significados são amplos: sedução, maldade, sabedoria, ocultismo e feminino. Um dos poucos estudos sobre a serpente e a rainha Cleópatra foi desenvolvido por Silvia Urbini em sua tese e a citação abaixo de um artigo da autora pode demonstrar que,

na verdade, a frequência com que em todas as épocas e em todas as culturas encontramos a serpente representada com a mulher ou considerado atributo feminino (no antigo oriente: Isis, Atena, de Eva a Maria, Cleópatra, Medusa, Olympia mãe de Alexandre, o Grande, etc...) tem significados mais profundos do que o simbolismo erótico mais imediato, ou ao mal, que nós tendemos associar com a representação de um réptil¹⁷. (URBINI, 1993, p. 183).

Silvia Urbini (1993, p. 183) também destaca que a posição de Cleópatra nas pinturas do século XVI, representada em pé ou sentada segurando uma serpente de um modo deliberado, pode ter um significado original. De modo que a serpente poderia simbolizar um cetro (um bastão real), que teria como significado a autoridade e poder real. Ou seja, assim como reis e rainhas carregam cetros, Cleópatra teria nas mãos uma serpente.

O fato de inúmeras obras adotarem essa temática pode nos levar a pensar que uma boa parte desses pintores conheciam os clássicos. De um modo geral, a narrativa de Plutarco, que relata o suicídio de Cleópatra por uma picada de serpente no braço parece ter fascinado as artes visuais do século XVII e certo segmento do público. A famosa peça de *Antonio e Cleópatra* de William Shakespeare, encenada pela primeira vez em 1606, também retomou essa ideia, mas no ato V cena II, colocou algo de novo. A rainha morre por duas picadas: a primeira no peito e a segunda no braço.

Na obra dos pintores italianos do século XVII a representação da picada no seio é a mais comum e é a que parece ter mais apelo. Talvez pelo fato de que a narrativa de Plutarco sobre a morte de Cleópatra tenha sido mais

¹⁷ Texto original: Infatti la frequenza con cui in ogni tempo ed in ogni cultura ritroviamo il serpente rappresentato insieme alla donna o addirittura considerato attributo femminile (nell Occidente antico: da Iside ad Atena, da Eva a Maria, Cleopatra, Medusa, Olimpia madre di Alessandro Magno ecc.) ha significati piú profondi rispetto al piú immediato simbolismo erotico o diabolico che siamo portati ad associare alla rappresentazione di un rettile (URBINI, 1993, p. 183). Tradução nossa.

difundida durante o século XVII.

É possível que a simbologia da serpente e seus significados greco-romano e bíblico tenham inspirado também os pintores e que de alguma forma tais significados tenham sido conhecidos pelos segmentos sociais da época através da circulação de ideias. O caráter sedutor, erótico e divino da iconografia da serpente e do seio desnudo seria o ponto central dessas composições, entretanto, outras simbologias são possíveis. Silvia Urbini defende que o réptil possuía uma simbologia antiga que

[...] a partir de um significado original de muitos valores diferentes. A atitude da serpente evoca a lua: ela [a serpente] desaparece e reaparece; tem tantos anéis, como a nos dias do mês lunar; Ela [a serpente] é o "marido de todas as mulheres"; sua aparência muda ciclicamente. A relação entre a mulher e a serpente, portanto, deve ser atribuída ao mito da adubação [tempo certo para semear, gestação e colheita pelas fases da Lua] da Lua tendo como símbolo um réptil. A associação mulher-serpente também se relaciona a outra esfera em que o influxo lunar era considerado decisivo: a feitiçaria. Significativo, a esse respeito, são as palavras em hebraico e árabe relativas à magia e à serpente, pois possuem uma estreita relação etimológica. A mulher investida da influência lunar e das serpentes, eterna como a regeneração, equipada para a sua vida subterrânea e em contato com o mundo dos mortos e o conhecimento misterioso, são as profetisas eleitas da bruxaria (1993: p. 183)¹⁸.

De acordo com Isabel Valverde e Maria Picazo (2008, p. 524) a escolha da áspide pode estar ligada a um tipo de salvação. No Egito Antigo e nas imagens que chegaram até a Europa durante o Renascimento, a realeza faraônica tinha a serpente como algo divino, mas em Roma, mais um símbolo

¹⁸ Texto original: partendo da un significato primigenio, molte Valenze diverse. L' aspetto e l' attitudine del serpente evocano la luna: esso sparisce e ricompare; ha tanti anelli quanti sono i giorni del mese lunare; è il «marito di tutte le donne»; cambia aspetto ciclicamente. La relazione tra donna e serpente e da ascrivere così al mito della luna fecondatrice che ha appunto come simbolo un rettile. L' associazione donna-serpente riguarda anche un' altra sfera in cui l' influo lunare era ritenuto determinante: la stregoneria. Significativo è, a questo proposito, il fatto che le parole ebraiche ed arabe relative alla magia ed al serpente hanno una stretta relazione etimologica. Le donne investite dell' influenza lunare ed i serpenti, eterni in quanto si rigenerano, dotati per la loro vita sotterranea ed il contatto con il mondo dei morti del sapere misterico, sono gli eletti profeti della stregoneria. Tradução nossa.

de fertilidade. Por outro lado, a relação entre Eva e a serpente no Gênesis pode ter conferido a este réptil uma simbologia depreciada.

Por sua vez Tamara Quírico (2011, p. 15-16) salienta que nos textos escriturais são encontradas outras formas de vocabulário iconográfico, de caráter demoníaco, tais como: serpentes, dragões, monstros marinhos e terrestres, ursos, cavalos, escorpiões, sapos e entre outros. Mas, que os répteis “parecem ser as criaturas preferidas nas representações visuais do Inferno, talvez devido à associação entre a serpente e o pecado original de Adão e Eva”.

Além da serpente, existe outro aspecto que marca a iconografia da representação da última rainha do Egito: o busto descoberto — como no quadro do MDJVI. Esta representação pode simbolizar uma das características de Cleópatra: a sedução. De fato, a nudez da personagem, que na maioria das telas observadas é representada parcialmente nua, também exprime sedução. Com relação a isso, podemos perceber que a partir do século XV, a representação do nu feminino ganhou espaço e caráter prestigioso nas composições. Para o artista, o nu possibilitou prosseguir com os estudos de anatomia e pintura, e no caso do espectador, em diversos momentos, tornou-se motivo de deleite. Tal representação também estava presente nos círculos da nobreza e na pintura histórica. Os temas clássicos foram recorrentes — como o nascimento de Vênus, por exemplo — valorizando elementos graciosos da nudez feminina. Em Veneza, Gênova, Florença, Roma e Antuérpia o nu também ganhou espaço. Mas, na Espanha, foi rejeitado, somente admitido na forma dissimulada. Por sua vez, a Holanda buscava moralizá-lo (DUBY, 1990, p. 26).

Percebemos, então, que a representação do nu foi abordada de múltiplas formas, de acordo com o espírito da região e do gosto de certos segmentos sociais que formaram as estruturas de apoio, tomando o conceito de Vera Zolberg (2006, pp. 207-208).¹⁹ Estas estruturas de apoio podem ser compreendidas como o espectador, o mecenas e o consumidor da obra. Ou

¹⁹ Ver a introdução.

seja, há uma recepção ou apoio destes segmentos de modo a permitir a criação e a circulação das obras.

Izabel Valverde e Marina Picazo destacam que as imagens femininas do século XVII correspondem a uma mudança:

[...] a reavaliação do papel das mulheres na esfera pública, bem como o reconhecimento de seu prestígio no âmbito social e cultural se manifestaram através do discurso literário e da manifestação artística. Textos e imagens contribuem para estabelecer e consolidar a nova referência do ideal de *femme forte*, com que regentes e outras mulheres da alta Nobreza foram se identificar. De fato, fariam a tal ponto que seus aposentos privados em palácios e mansões estavam decorados com uma série de representações de mulheres fortes (entre os poucos que se conservaram cabe citar o oratório de Madame Meilleraye no Hotel Arsenal, em Paris). No século XVII, foi chamativo o fenômeno de imagens ligadas a mulheres fortes, que se deu em meio tão diversos como a pintura, a escultura, as tapeçarias e as gravuras. Foi com estes últimos e com a pintura de cavalete, que se alcançou maior difusão. (VALVERDE, 2008, p. 518).

Neste sentido, podemos perceber que temas relativos a mulheres fortes da história exerciam um grande fascínio no século XVII e por esse motivo a personagem Cleópatra e seu trágico fim chamavam atenção pelo fato de representar a resistência de uma mulher que reinou sobre uma vasta região do Mediterrâneo Oriental.

Sobre a representação corporal de Cleópatra, o comentário de Reginaldo da Rocha Leite (2008, p.78) é importante para compreendermos os mecanismos utilizados pelos pintores ao retratarem um personagem histórico, mítico ou religioso e, no nosso caso, para interpretar a pintura aqui estudada. Assim, a retórica visual era importante para as técnicas do discurso oral ou escrito e este recurso também era importante na pintura. De acordo com o autor:

A arte pictórica primou pela narrativa dos grandes temas do passado, os artistas precisavam recorrer a uma linguagem que pudesse contribuir para um “imediato” entendimento por parte do observador do contexto geral da cena pintada (LEITE: 2008, p.78).

A retórica pode ser aplicada em diversas áreas, e um bom exemplo pode ser verificado na estratégia de marketing de produtos utilizada pelas empresas no mundo atual. Entretanto, na arte barroca este recurso também fora utilizado com maestria e de acordo com Giulio Carlo Argan (2013, p.349) a arte barroca se apropriou do método da persuasão da Retórica aristotélica. O autor também ressalta que na arte barroca existe a prevalência dos motivos religiosos e morais que foram utilizados pela igreja católica como propaganda pelo fato de terem em si a força da persuasão. Todavia, o autor também destaca que:

Seria simplesmente absurdo reduzir toda a temática barroca às teses religiosas da Contra-Reforma, e permaneceria de todo modo por saber em muitas obras de assunto religioso este não seria, por sua vez, um meio ou um processo ao qual o artista recorre para exercitar, *sic et simpliciter*²⁰, as faculdades da persuasão: um instrumento, enfim, para estabelecer uma certa base do entendimento ou explorar uma já existente e assim possibilitar o estreitamento de uma relação. E seria sempre fácil demonstrar que, na maior parte das figurações religiosas barrocas, não encontramos de antemão expressa uma religiosidade do artista, mas refletida a religiosidade dos devotos, de modo que pode dizer que aquela religiosidade deriva de ter-se previamente avaliado a disposição sentimental do público escolhido assim o terreno mais apto, o ponto mais sensível para exercitar a persuasão e operar a mobilidade dos afetos. (ARGAN, 2003, pp.349-350)

Logo, podemos inferir que a escolha do artista sobre o tema, não era algo imediato, pois era preciso estudar e pensar como a figura seria percebida pelo espectador, de modo a identificar o personagem na composição da tela. Assim, o artista poderia optar por representar Cleópatra com a expressão de dor e sofrimento, causado pela picada da víbora no seio, onde sua narrativa visual seria codificada e percebida pelo espectador sem nenhum problema, pois o episódio marcante que remete à história da rainha egípcia é o suicídio. Neste contexto, podemos inferir que o gesto retratado no quadro — a víbora picando o seio de uma mulher — estabelece a narrativa da retórica visual e o apelo emocional.

Desse modo, Cleópatra do MDJVI impacta o espectador com sua expressão facial de sofrimento, por ter em sua mão um ser que transmite a

²⁰ Em latim significa "pura e simplesmente".

sensação de perigo e por ter o seu corpo reclinado, parecendo não mais dominá-lo, além disso, observa-se o contraste entre o claro e escuro, pelo qual a personagem parece emergir da escuridão.

Para Heinrich Wofflin (2012: p. 47) a arte Barroca deseja “dominar o poder da emoção de modo imediato e avassalador”, trazendo também a inquietação, a plenitude, o acontecer, o devir, a insatisfação e a instabilidade, dessa forma, opondo-se à beleza tranquila da Renascença, como o bem-estar, criações perfeitas e nenhuma inquietação. Assim, é possível perceber que a obra *Cleópatra* do MDJVI possui as emoções citadas acima por Heinrich Wofflin, pois a pintura capta o olhar do espectador pela emoção transmitida na representação facial e gestual da personagem.

2.2 - Função didática da obra na AIBA

Quanto ao modelo referencial que o pintor buscou para poder retratar a Cleópatra do acervo didático do MDJVI, um grupo de bolsistas da graduação orientados pela professora Sonia Gomes Pereira entre 2011 e 2013, pesquisaram um conjunto de 47 obras na coleção didático do Museu D. João VI, com o objetivo de entender a formação do artista. Parte da pesquisa resultou na produção de um artigo em julho do ano de 2014 e o que nos chamou atenção foi o fato deste trabalho possuir referência da obra Cleópatra. Segundo a pesquisadora Flora Flor (2014: p.91-92), “as obras: *Morte de Cleópatra* de Bartolomeo Biscaino e o quadro *Muerte de Cleopatra* do artista José Antolínez, serviram de referência para a composição da pintura e possivelmente este modelo foi reproduzida por meio de estampa²¹, ou seja, não sendo realizada pela observação direta da obra”.

O artigo é significativo, assim como a obra completa organizada por Marize Malta e Carlos G. Terra, pois na fase inicial desta dissertação

²¹ Para um estudo mais profundo sobre a estampa didática da AIBA, ver o artigo de Cristina A. Rios de castro Ouchi. A importância da estampa didática no ensino da Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro, in: MALTA, Marize (org). **O ensino Artístico, a História da Arte e o Museu D. João VI**. Rio de Janeiro- RJ, Editora: Escola de Belas Artes-UFRJ, 2010.

chegamos às mesmas obras citadas pela Flora Flor, porém com o levantamento de obras e análises posteriores, chegamos à conclusão de que a obra Cleópatra de José Antolínez não apresenta semelhanças ao quadro Cleópatra do MDJVI, mas com relação ao quadro de Bartolomeo Biscaino existem alguns pontos em comum.

De acordo com nossa pesquisa, o quadro Cleópatra pode ser uma cópia, que tem por base a obra do artista Bartolomeo Biscaino, necessária naquele momento para que os alunos tivessem contato com a escola genovesa, já que no século XIX não existiam museus de arte no Brasil. A propósito, é sabido entre os estudiosos da História da Arte Brasileira do século XIX, que as cópias tiveram grande importância para a formação dos artistas do Oitocentos. Desse modo, a função didática do quadro Cleópatra do Museu D. João VI pode estar em consonância com a diretriz institucional da AIBA e o modo como ela desejava formar seus alunos.

Desde o século XVI as academias de artes de toda a Europa já adotavam a prática de copiar obras de grandes mestres, sendo esta atividade considerada a base do ensino acadêmico. Mas, havia todo um processo até o estudante chegar a praticar a cópia de importantes pintores da época. Assim, para que o aluno tivesse uma boa formação, era necessário reproduzir gravuras e imagens litografadas; imitação de estátuas e moldes de gesso; estudo do nu; e por fim, quando o aluno já havia passado por todos os estágios, seria o momento de praticar fazendo cópias de telas do próprio instrutor ou de grandes mestres a partir de visitas aos museus aos ateliês privados. Na França, por exemplo, a cópia era um exercício obrigatório dos pensionistas²². Outro aspecto relativo às cópias da Academia francesa é que esta também tinha como costume comprar cópias para o seu acervo didático, assim como o fazia a Academia brasileira, pois que seguia o mesmo modelo (SQUEFF, 2012, p. 129).

Ao analisar o acervo didático da pinacoteca do MDJVI, Sonia Pereira Gomes (2012, p.53) ressalta que a prática de cópias se desenvolveu desde

²² Alunos da Academia Imperial de Belas Artes que iam estudar fora do Brasil.

meados do século XIX e foi aproximadamente até a década de 1930. A autora também destaca que o predomínio das cópias dos discentes se referiam se referiam aos mestres italianos, tais como: Rafael Sanzio (1483-1520), Ticiano Vecelli (c.1490-1576) Paolo Caliari Veronese (c.1528-1588), Jacopo Robusti, conhecido como Tintoretto (1518-1594), Guido Cagnacci (1601-1663), Guercino Francesco Barbieri (1591- 1666), Domenico Zampieri (1581- 1641), mas as obras de franceses como Charles Lebrun (1619-1690), Amable Louis Claude Pagnest (1790- 1819), Jean-Baptiste-Siméon Chardin (1699 -1779), Antoine-Jean Gros (1771 -1835), Jean-Paul Laurens (1838–1921) e Ary Scheffer (1795- 1858) também eram copiadas, assim como as telas flamengas de Peter Paul Rubens (1577–1640), a holandesa de Fraz Hals (1580- 1666), a espanhola de Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682) e inglesa de Thomas Gainsborough (1727-1788). Desta forma, a autora conclui que “há uma enorme diversidade entre as fontes escolhidas para a cópia”.

Se partirmos da proposta de ensino da Escola Real de Ciências Artes e Ofícios, perceberemos que a sua fundamentação, organizada e redigida por Joaquim Lebreton, tinha como modelo o parâmetro francês. A implantação dessa instituição de artes acadêmicas no Brasil foi um marco significativo para a formação dos artistas. Todavia, esta mesma instituição sofreu com a falta de recursos financeiros e estruturais desde sua fundação.

Para Letícia Squeff a criação de instituições de ensino e de cultura detinha três funções. A primeira finalidade está direcionada a suprir a falta de mão de obra qualificada para atender às necessidades imediatas, como no caso, do tratamento de enfermos nas escolas cirúrgicas, provocado pelo aumento populacional. Outra função relacionada às instituições de natureza científica ou cultural se remetia ao amparo da corte portuguesa. A última incumbência advém da tentativa de inserir o Reino Português entre as nações ilustradas da Europa (SQUEFF, 2012, p. 98). Mas, o fato do Brasil no século XIX ainda ser um país em formação, com problemas de cunho social, político, cultural e econômico, tais como: a escravidão e características coloniais, trazia um impedimento para que uma Academia seguisse integralmente o modelo didático organizado na Escola de Belas-Artes de Paris. Outro problema

enfrentado pela instituição brasileira era a falta de uma tradição artística acadêmica no Brasil e em Portugal. Este último somente em 1836 fundou a sua Academia de Belas Artes (DIAS, 2009, pp. 79-80).

Em relação ao ensino da arte brasileira no século XIX, Reginaldo da Rocha Leite (2008: p.125) acentua que

A AIBA tinha um **direcionamento francês** em **nível organizacional**, mas **a Itália representava o fio condutor da formação artística oitocentista**²³. Isso é percebido nos discursos de Taunay e Porto-alegre, além das cartas que a instituição enviava aos pensionistas. Na maior parte da documentação examinada, verificou-se a necessidade de o aluno brasileiro estar em contato com as obras italianas que serviriam de alicerce para o aprendizado. Mas, com isso, não podemos esquecer que a aproximação com obras francesas significava a atualização do olhar brasileiro frente à contemporaneidade europeia. Esse ponto é bastante evidente quando alguns pensionistas brasileiros reproduzem telas francesas, que em grande maioria são de pintores oitocentistas, ou seja, contemporâneos a eles, como é o caso de Antoine Gros por Vitor Merelles de Lima e Jean Paul Laurens por Oscar Pereira da Silva.

Em relação à formação dos artistas brasileiros, podemos dizer que o então diretor da Academia Imperial de Belas Artes Félix- Èmile Taunay se dedicou à tradução de tratados de anatomia, de ensino de perspectiva e de pintura a óleo entre outras obras afins. Tal objetivo era fazer com que os discentes das belas artes pudessem entender as técnicas utilizadas nas obras europeias. Neste sentido, “a ideia de Taunay ia ao encontro à proposta de Joaquim Lebreton na criação da Academia Imperial que condicionava a formação do artista à fundamentação europeia” (LEITE, 2008, p.85).

No que se refere ao quadro *Cleópatra* do MDJVI, entendemos que este teria uma retórica visual própria, mas serviria de exemplo do Barroco Italiano do século XVII, tendo por base obras traduzidas por Taunay. De acordo com Elaine Dias (2006, p. 01) os textos: *Teoria das Expressões* de Charles Le Brun (1668), o *Tratado dos Ossos e Musculatura* de François Tortebat e Roger de Piles (1668), o *Tratado baseado em figuras da Antigüidade* de Gerard Audran (1683) e o verbete “proporções”, do *Dictionnaire des Beaux-Arts* de AubinLouis

²³ Grifo do autor.

Millin (1806) estão presentes no *Építome de Anatomia*²⁴. A autora também notabiliza que esta tradução “coloca a academia brasileira no conjunto de instituições que utilizavam os tratados artísticos, incorporando-se ao sistema de circulação das obras anatômicas destinadas à metodologia de ensino”. (DIAS, 2006, p. 90)

Nas Exposições Gerais de Belas Artes obras estrangeiras que integravam a pinacoteca da instituição eram apresentadas ao público. Nos catálogos podemos encontrar os diferentes estilos de pinturas europeias. Entre eles podemos citar a Escola florentina, a Escola Romana, Escola Veneziana, Escola Flamenga e Escola Genovesa e outras. De acordo com Elaine Dias, as pinturas dessas escolas eram associadas às obras traduzidas por Félix-Émile Taunay, principalmente o texto *filosofia das paixões* de Le Brun, que proporcionava um critério metodológico das técnicas pictóricas da instituição (DIAS, 2009, p. 145).

Sonia Gomes Pereira (2009, p. 75) ressalta que foi no século XIX que a disciplina História da Arte se consolidou como fonte de pesquisa e ensino no campo universitário, e no que diz respeito ao curso de Belas Artes no Brasil, este foi idealizado por Manoel de Araujo Porto-alegre em 1855²⁵. De acordo com a autora a exposição, com “recursos visuais” de diversas modalidades, era importante para dar seguimento às aulas de “História das Belas Artes, Estética e Arqueologia” (PEREIRA, 2009, p. 75). Quando a Academia não dispunha de

²⁴ Epítome de Anatomia relativa às Belas Artes seguindo de hum compêndio de physiologia das paixões e de algumas considerações geraes sobre as proporções com as divisões do corpo humano; offerecido aos Alunos da Imperial Academia das Bellas Artes do Rio de Janeiro. Traduzido por Félix- Émile Taunay em 1837. Esta obra se localiza no acervo do Museu D. João VI.

²⁵ Em 1854 Manoel de Araújo Porto Alegre assume a direção da AIBA. A partir desta data o novo diretor inicia um processo de transformação estrutural do ensino, moldando as disciplinas de acordo com a procura e necessidades de mão de obra qualificada no Império. Ele também insere o ensino técnico, suprimindo as necessidades dos alunos e reformula os estatutos da academia e das exposições públicas. Além disso, a Reforma Pedreira — firmada pelo decreto de 14 de maio de 1855 — foi um marco significativo para o ensino no Império e com ela foi possível organizar as disciplinas das escolas e das faculdades. Para uma análise completa sobre as mudanças realizadas pelo Araújo Porto Alegre na Academia ver: SQUEFF, Leticia Coelho. A Reforma Pedreira na Academia de Belas Artes (1854-1857) e a constituição do espaço social do artista. Caderno CEDES, v. 20, n. 51, nov. 2000. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ccedes/v20n51/a08v2051.pdf>

obras originais, eram usados modelos de gessos que tomavam por base as estátuas das coleções dos museus europeus e obras da Pinacoteca. Tais obras eram cópias enviadas pelos pensionistas e tinham dois objetivos: “aprimoramento do conhecimento e da habilidade técnicas pessoais, e enriquecimento do acervo para uso didático na Academia”. A esse respeito, Reginaldo da Rocha Leite (2008, p. 71) destaca mais uma importância para as cópias didáticas adquiridas pela Academia. De acordo com o autor:

[...] A cópia das obras europeias contribuía para o aperfeiçoamento não só das técnicas da pintura, mas fazia com que o aluno mergulhasse na invenção, no universo dos temas da história da pintura ocidental, mostrando como os grandes mestres abordariam os mais variados assuntos em diferentes períodos históricos (LEITE, 2008, p. 71)

O autor também ressalta que a preocupação pelo domínio da inventividade já estava contida nos estatutos da academia de 1820, pois o enfoque era norteado em concomitância ao pensamento do crítico de arte Roger de Piler (1635-1709) a partir de sua última obra *Cours de peinture par principes* (curso de pintura por princípios). Assim, este fator “possibilitava o contato com a tradição e com os tipos ideais de representação” (LEITE, 2008, p. 71).

Como base nas diretrizes e ações propostas pela AIBA é possível então salientarmos que o quadro Cleópatra atendia às necessidades de formação dos pintores brasileiros, provavelmente desde 1859, quando passou a fazer parte do acervo didático.

Capítulo III

Cleópatra: representações e a arte Genovesa

3.1 – A Cleópatra do MDJVI e a obra de Bartolomeo Biscaino: uma análise comparativa.

No que concerne à análise comparativa, Jorge Coli (2006, p.127) ressalta que esta pode ser realizada por meio da comparação entre obras do mesmo pintor ou de pintores que possuam afinidade com a obra analisada. Assim, de modo a fazermos um estudo comparativo da obra de Bartolomeo Biscaino com o quadro *Cleópatra* do MDJVI – obra que fora atribuída ao autor nos catálogos das EGBAs entre 1889 e 1891, e no *Pequeno Catálogo de Bens Artísticos* da ENBA (1957) – tomaremos por base a obra *Santa Giustina*, mas levaremos em conta outras obras do autor de modo a clarificar certas similaridades. Assim, pretendemos demonstrar que a obra *Cleópatra* do MDJVI teve por base a técnica do pintor genovês Bartolomeo Biscaino.

3.1.1 - Bartolomeo Biscaino

Bartolomeo Biscaino nasceu em Gênova em 1629 e faleceu em 1657 na mesma cidade. Era filho de Giovanni Andrea Biscaino falecido também em 1657, de fato, ambos foram vítimas da peste que assolou Gênova neste período. Andrea Biscaino era pintor de paisagem sendo o primeiro professor de Bartolomeo Biscaino. Logo se interessou pelo trabalho de pintores genoveses e provavelmente teve contato com Domenico Fiasella (1589-1669). Por volta de 1650, entrou para o ateliê de Valério Castello (1624-1659) e entre suas obras podemos citar *A Morte de Cleópatra*, *o Suicídio de Lucrecia*, *Sacra Famiglia*, *Santa Giustina* e *Sileno o Ébrio (Sileno Ebbro)*. Provavelmente todas pintadas entre 1650 e 1657.

Fabrizio Afrontti²⁶ em sua monografia (tesi di laurea) sugere que a admissão de pupilos no ateliê de Valério Castello teria relação com sua produção de afrescos. Assim, as obras de cavalete podem ter sido completadas por Biscaino e outros alunos.

Este foi o momento em que o Castello decidiu iniciar a grandiosa produção de afresco, por isso, tornou-se necessário a admissão de discípulos para aprender o ofício e ajudá-lo a executar a própria produção do atelier do pintor de cavalete. E isso me leva a pensar que, provavelmente, o jovem Bartolomeo realizou cópias "não autorizadas" de obras de Valerio, feitas talvez para os clientes que não podiam pagar as obras feitas pela mão do mestre, ou que não tinham cultura para distingui-las de seu aluno (AFRONTTI, 2008, p. 46).²⁷

Além da pintura Bartolomeo Biscaino também se dedicou à gravura. De fato, poucos artistas em Gênova praticavam tal arte. Orestein (2013, p. 11) declara que “um dos mais significativos, entre os gravadores que se seguiram a Giovanni Benedetto Castiglione, il Grechetto, foi Bartolomeo Biscaino, cuja morte prematura ceifou uma carreira que poderia ter sido produtiva”. De fato, a influência de Grechetto também ocorreu na pintura.

Goldner e Hendrix (1992, p. 30) salientam que apesar de estudos realizados por Bartolomeo Biscaino infelizmente não se conhece gravuras finalizadas. Os autores salientam que as obras de Bartolomeo Biscaino são escassas e poucas são as obras identificadas com exatidão. Sua arte se confunde com a do seu mestre sendo também notória a influência de Parmigianino.

Girolamo Francesco Maria Mazzola (1503-1540) dito Parmigianino foi um pintor maneirista do século XVI que decorou com afrescos diversas igrejas em Parma e também dominava com maestria a arte da gravura. O fato de

²⁶ Atualmente é diretor e proprietário da Brand New Gallery em Milão, Itália.

²⁷ Texto original: “Era questo il momento in cui il Castello decise di iniziare la grandiosa produzione ad affresco, per cui si rese necessaria l’assunzione di discepoli che, nell’imparare il mestiere, lo aiutassero a mandare avanti la produzione dela propria bottega di pittore da cavalletto. E questo mi induce a pensare che probabilmente il giovane Bartolomeo esegui copie “autorizzate” di opere di Valerio, fatte magari per clienti che non potevano permettersi opere di mano del maestro o che non avevano la cultura per distinguerlo dal suo allievo”. Nossa tradução.

trabalhar com pintura e gravura pode ter atraído a atenção de Bartolomeo Biscaino.

Deste modo, entendemos que Bartolomeo Biscaino foi influenciado por diversos pintores. A presença em Gênova durante a primeira metade do século XVII de pintores flamengos, lombardos, milaneses e de outras cidades italianas, além da influência de Caravaggio foi de alguma forma apreciada pelos pintores genoveses em formação. De fato, essa diversidade de estilos e abertura é uma das características da cultura ligure. Além disso, Biscaino tivera como influência Valério Castello e Giovanni Benedetto Castiglione.

3.1.2 – Uma análise comparativa

De modo a fazer um estudo comparativo do quadro *Cleópatra* do MDJVI, que fora atribuído a Biscaino entre 1889-1891 e 1957, com a obra de Bartolomeo Biscaino tomaremos por base o quadro *Santa Giustina* (Bartolomeo Biscaino, 1632-1657).

, entretanto levaremos em conta outras obras deste pintor devido certas características similares ao quadro *Cleópatra* do MDJVI.

De acordo com a narrativa da igreja católica Santa Justina (Santa Giustina) era uma jovem cristã que dedicou sua vida a cuidar e ajudar cristãos perseguidos em Roma pelo imperador Petrônio Máximo²⁸. Segundo a história, Justina visitava com frequência as prisões para ajudar os refugiados cristãos de sua comunidade e esta ação acabou desagradando o imperador, que por sua vez, ordenou aos soldados a captura da jovem. Detida, Petrônio Máximo solicitou que ela abandonasse sua fé fazendo uma oferenda ao deus Marte, e em troca deste ato a receberia como sua esposa. Mas, Justina recusou, pois já havia dedicado sua virgindade a Jesus Cristo. Sua sentença foi morrer perfurada por uma espada. Assim, Justina acabou tornando-se uma mártir da fé cristã. Em algumas de suas representações iconográficas ela aparece

²⁸ Flávio Anício Petrônio Máximo (Flavius Anicius Petronius) foi o Imperador Romano do Ocidente no ano 455 d. C.

segurando uma espada e uma palma²⁹, com o punhal cravado em seu seio ou segurando um livro.

Na obra do artista Bartolomeo Biscaino a *Santa Giustina* é retratada segurando uma espada na mão direita e a palma na mão esquerda. A figura da santa parece emergir da escuridão, o rosto e as mãos ganham destaque com a iluminação em contraste com o plano de fundo nebuloso que enfatiza elementos do martírio — a palma e a espada. De forma similar Cleópatra também parece emergir da escuridão e sua face e mãos estão em evidência.

Bartolomeo Biscaino, como pintor de cavalete, estava interessado na construção de figura de uma forma mais clássica. Pautava sua construção compositiva extremamente simples todas centradas no *pathos* emotivo dos personagens (AFFRONTI, 2008, p. 46)³⁰. Neste estudo comparativo os quadros de *Santa Giustina* e *Cleópatra* apresentam tal característica. *Santa Giustina* expressa um olhar sóbrio dirigido ao céu ou a Deus. O semblante é tranquilo e parece estar em graça. Por sua vez, em *Cleópatra* observamos uma expressão de desfalecimento que nos remete à tristeza e ao sofrimento.

A pintura *Santa Giustina* (fig. 04) de Bartolomeo Biscaino é representada solitária, pois ela não olha para o espectador, o que podemos inferir que a santa estaria voltada para si, assim como a *Cleópatra* do MDJVI. Os olhos das personagens possuem semelhanças no formato, no brilho e estão direcionados para o alto. Os contornos e a delicadeza das formas são parecidos em relação à composição do quadro do MDJVI, assim como o desenho dos lábios, do rosto, do queixo e do pescoço.

Uma outra característica nas pinturas de Bartolomeo Biscaino é o formato oval dos rostos femininos (ORLANDO, 2015, p. 213), presente nas obras *Santa Giustina* (fig. 04), *Cleópatra* do MDJVI (fig.04) e no quadro *A Morte*

²⁹ Na simbologia cristã a palma representa o triunfo da morte por meio do martírio.

³⁰ Bartolomeo è un pittore da cavalletto assai più intimista. Egli è interessato alla costruzione delle figure in maniera più classicista, puntando sempre su costruzioni compositive estremamente semplici tutte incentrate sul pathos emotivo dei personaggi. Nossa tradução.

de *Cleópatra* (fig.07). No quadro *Sagrada Família com uva* (fig. 05), esse elemento torna-se mais visível, dado o ângulo e a posição da personagem.

Fabrizio Affronti ressalta que em Biscaino a matéria pictórica é dotada de corpo de modo que em algumas pinturas é possível sentirmos a pasta pictórica³¹ como que emergindo da tela. O autor cita como exemplo a obra *Morte de Lucrecia* - Savona, coleção privada (fig. 07), mas esta característica não é tão marcante no quadro de MDJVI. É possível perceber pinceladas sutis em partes do manto azul escuro.

Notamos que as personagens dessas obras estão em contraste entre luz e sombra, característica marcante do Barroco Italiano. Tal característica é uma contribuição do estilo caravaggista a pintura genovesa do século XVII, conforme Guio Carlo Argan (2003, p. 319). Podemos ressaltar que mesmo que aparentemente o quadro *Cleópatra* do MDJVI tenha perdido a vivacidade das cores por causa do tempo, ainda assim percebemos a iluminação e os matizes originais.

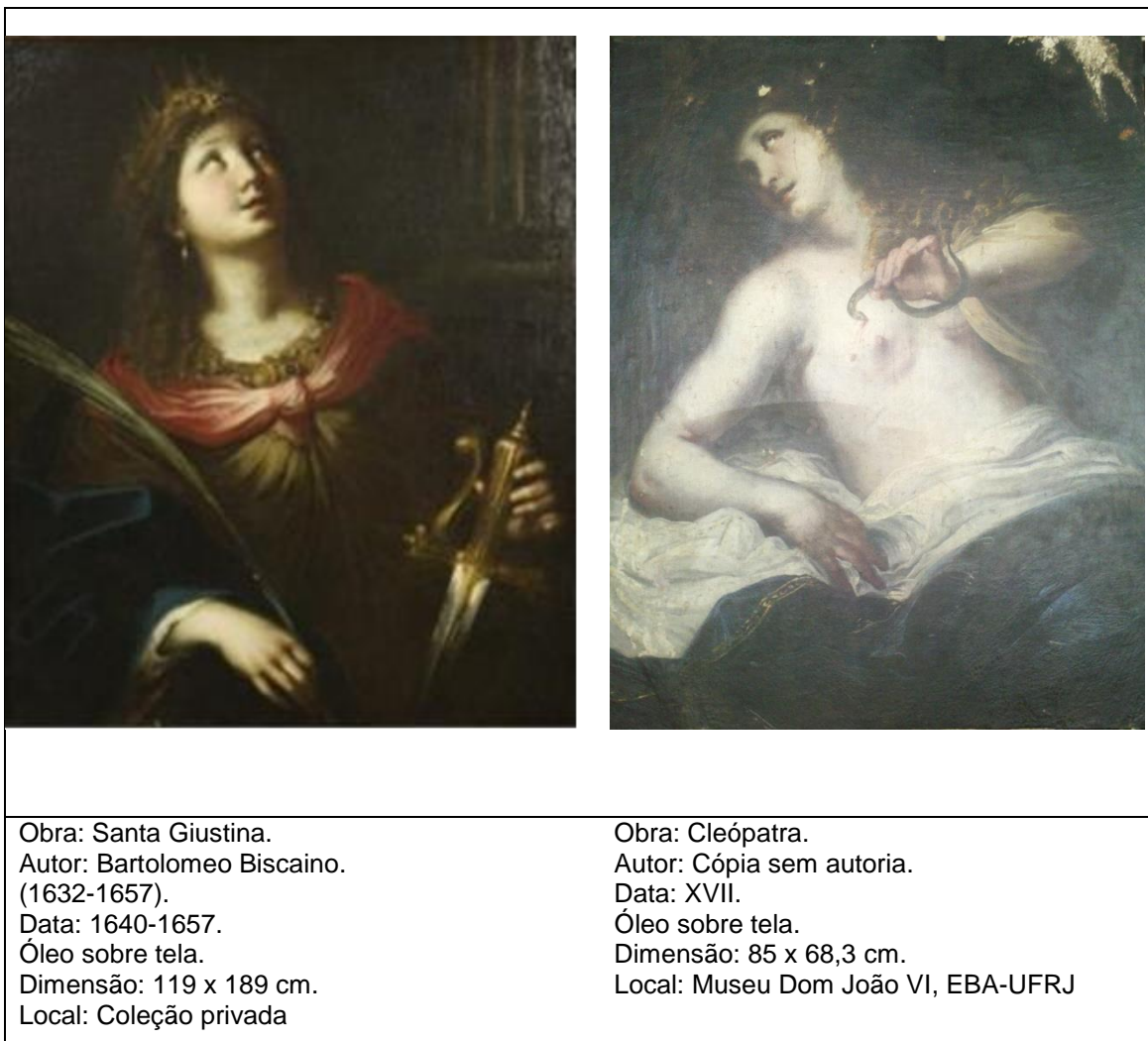
O ponto de contato entre as obras – *Santa Giustina* e *Cleópatra* do MDJVI – se refere ao tema da proximidade da morte e a história do fim trágico, com ambas as personagens, que não aceitaram a submissão. Na narrativa de Santa Giustina, ela é executada pelo fato de não abandonar sua fé cristã a pedido do Imperador Romano. Por sua vez, Cleópatra também não desejava que ela e o seu reinado fossem exibidos de modo pejorativo durante a procissão do triunfo, que era de extrema importância para propaganda política do imperador Romano. Além do mais, Cleópatra era considerada uma deusa em seu reino, e como tal, ser exposta como troféu era algo inconcebível para a realeza egípcia da época. Assim, uma foi morta pela devoção e a outra por sua honra.

Apesar de as personagens serem diferentes, uma vez que a morte de Santa Giustina possui relação com a sua fé católica e o suicídio de Cleópatra

³¹ Técnica de pintura cuja tinta é aplicada de forma tão densa que as pinceladas e as marcas da espátula tornam-se visíveis.

tem por base a sua convicção política nas narrativas clássicas do mundo antigo, encontramos semelhanças de estilo.

Figura 04: Santa Giustina e Cleópatra do MDJVI



Nessa análise, é significativo mencionarmos a obra *Sacra Famiglia con uva (fig. 05)* que tem como tema central a sagrada família (Maria, José e Jesus Cristo) em virtude de dois detalhes similares ao quadro Cleópatra.

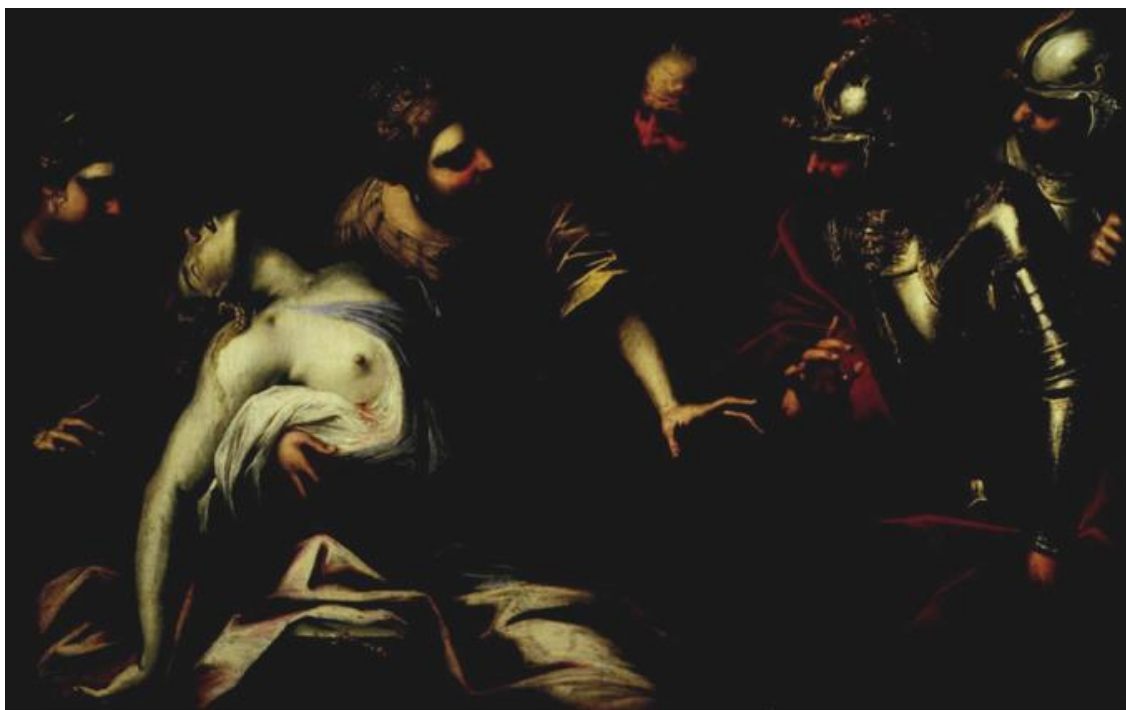
Em primeiro lugar, o nariz da criança é protuberante, assim como o nariz de Cleópatra e ambos pendem para o lado direito do personagem. Em segundo lugar, os olhos e o contorno da testa da criança também se aproximam do traçado da obra do MDJVI.

Figura 05: Sagrada Família com Uva



Obra: Sacra Famiglia com Uva.
Autor: Bartolomeo Biscaino (atribuição)
(1632-1657).
Data: 1640-1657.
Óleo sobre tela.
Dimensão:
Local: Collezione Genova, Museo dell'Accademia Ligustica di Belle Arti.

Figura 06: A Morte de Lucrecia



Obra: Morte de Lucrecia.
Autor: Bartolomeo Biscaino (atribuição)
(1632-1657).
Data: 1640-1657.
Óleo sobre tela.
Dimensão: 119 x 189 cm.
Local: Collezione W.P. Chrysler, New York

Figura 07: Cleópatra e Cleópatra do MDJVI



Obra: A Morte de Cleópatra.
Autor: Bartolomeo Biscaino.
(1632-1657).
Data: 1640-1657.
Óleo sobre tela.
Dimensão: 200 x130 cm.
Local: Palazzo Bianco, Genova.

Em relação à análise comparativa de obras de Bartolomeo Biscaino com a tela *Cleópatra* do Museu Dom João VI verificamos semelhanças no desenho e na representação de partes do corpo – olhos, mãos, braços, seios e nariz, por exemplo, sobretudo, quando a obra do MDJVI é comparada com a face do menino Jesus na *Sagrada Família com uva*. Entretanto, essas semelhanças não estão presentes em todas as obras. Além disso, se podemos perceber o contraste de luz e sombra em *Santa Guistina* como algo similar, a *Morte de*

Cléopatra de Bartolomeo Biscaino nos apresenta cores mais vivas e um cenário mais complexo.

Como já sabemos, a Cleópatra do MDJVI foi atribuída a Bartolomeo Biscaino (cópia) nos catálogos já descritos, e mesmo esta análise não sendo conclusiva é possível tecer duas hipóteses:

A primeira, seguindo as atribuições dos catálogos das EGBAs de 1889, 1890 e 1891, e do *Pequeno Catálogo de Bens Artísticos* da ENBA de 1957, que o quadro é uma cópia de uma obra de Biscaino. Provavelmente uma obra perdida ou não identificada.

A segunda, que a obra seja um estudo a partir do estilo do pintor genovês Bartolomeo Biscaino.

Tal obra foi adquirida por J. G. Le Gros na primeira metade ou no início da segunda metade do século XIX e a data mais recuada no tempo é 1859 – momento em que J. G. Le Gros expôs nesta EGBA.

3.2 – A Arte Genovesa: uma breve narrativa

A cidade de Gênova tornou-se um estado independente (república) em 1005 e com o passar dos séculos tornou-se também cidade de imensa riqueza devido ao comércio, sistema bancário e uma aristocracia mercantil, entretanto, somente na segunda metade do século XVI emergiu entre as outras cidades italianas como um centro de arte. Griswold (1996, p. 8) salienta que isso teria ocorrido sob a liderança do almirante e estadista Andrea Doria (1466-1560) em função de suas ações que permitiram à cidade alcançar “estabilidade política interna, assim como, um grau de independência de poderes estrangeiros”.

Andrea Doria assumiu a administração de Genova em 1528, além de estar associado a Carlos V de Espanha como almirante do Império. Ainda de acordo com Griswold, antes desse momento, a pintura e a escultura eram dominadas por artistas de outras regiões da Itália. A decoração do Palazzo

Doria por artistas genoveses e a subsequente decoração de diversos palácios construídos pela aristocracia abastada de Gênova, além da encomenda de pinturas, podem também ter contribuído para o desenvolvimento das artes nessa cidade.

Durante aquele período três pintores se destacaram durante a segunda metade e a terceira quadra do século XVI – Lucas Cambiaso (1527-1585), Giovanni Battista Paggi (1554-1627), Giovanni Battista Castello (1526-1569), conhecido como Bergamasco. Este último, além de grande pintor, também era conhecido por outra habilidade:

Entre as últimas décadas do século XVI e as primeiras décadas do século XVII, quando Gênova foi chamada "La Superba" por suas magníficas moradias e os seus belos afrescos em edifícios, uma das principais figuras da cena artística Genovesa era um miniaturista: Giovanni Battista Castello. (LAURENTTIS, 2012, p. 26)

A proeminência de dois desses pintores os levou a deixar Gênova a servir outra corte. Ambos foram chamados à corte de Felipe II (1527-1598) de Espanha. Bergamasco partiu em 1567 e Cambiaso em 1583 falecendo dois anos depois.

Giovanni Battista Paggi deixou ou foi banido de Gênova em 1579 em função de processo de assassinato. Griswold (1996, p. 8) esclarece que a maior parte dos próximos vinte anos, este pintor esteve na Toscana e Pevsner (2005, p. 126) salienta que estivera exilado em Florença.

Por um lado, Marques (1996, p. 31) defende que “o ambiente artístico genovês é penalizado pela defecção de três dos mais importantes pintores da terceira quadra do século XVI” e salienta que “Bergamasco e Cambiaso foram fundamentais para a formação de Bernardo Castello”.

Por outro lado, a ausência desses artistas em Gênova concentrou no ateliê de Bernardo Castello (1557-1629), nas duas últimas décadas do século XVI, “o que há de mais significativo na retratística, na ilustração e na grande decoração genovesas” (MARQUES, 1996, p. 31).

Luca Cambiaso e Giovanni Battista Castello tinham grande amizade e trabalharam juntos em algumas decorações. Uma delas é particular para esta pesquisa e se refere ao afresco *storia di Cleopatra* do Palazzo Vincenzo Imperiali a Campetto. O trabalho foi compartilhado pelos pintores e terminado em 1560. Infelizmente tal afresco não existe mais. Em 1684, a parte elaborada por Giovanni Battista Castello foi destruída, provavelmente em função do bombardeamento da cidade pela marinha francesa; e em 1943, em função da Segunda Guerra, aconteceu o mesmo com o trabalho Luca Cambiaso. Apesar de pintarem com uma divisória ao final a obra parecia ser do mesmo pintor em função da proximidade de estilo de pintura dos dois amigos.

O caso de Giovanni Battista Paggi é importante, pois ao retornar a Gênova em 1600 estava convencido “da supremacia da teoria sobre a prática pictórica”. Sua presença renovou o ambiente intelectual de Gênova e seu ateliê passou a ser um espaço de encontro de “literatos, músicos e artistas” (MARQUES, 1996, p. 33).

De origem nobre, não sabemos ao certo a razão, esse pintor não passou por um aprendizado em um ateliê de um mestre da cidade preferindo estudar sozinho desenho, modelos de gesso e livros. Tal atitude levou a guilda dos pintores de Gênova a persegui-lo legalmente invocando um antigo código corporativo que determinava que um pintor só poderia se estabelecer na cidade após passar sete anos em um ateliê local. Ao final dos debates o senado de Gênova refutou a tese da guilda de pintores (PEVSNER, 2005, pp. 125-126). É importante salientar que este antigo código em desuso pode ter facilitado também a presença de pintores flamengos e de outras regiões da Itália.

Luís Marques (1996, p. 38) defende que essa cidade é a “mais aberta que qualquer outro centro italiano às influências flamengas” e Orlando (1995, p. 62) esclarece que “na Gênova “Superba” e opulenta da primeira década do século XVII, muitos flamengos vieram em busca de fortuna e de novos clientes. Muitos artistas abriram ateliês e alcançaram sucesso financeiro aparentemente inesperado”.

Assim, o século XVII se mostrou profícuo para os artistas genoveses havendo um crescente nas encomendas por pinturas e decorações de palácios. Famílias abastadas tornaram-se patronas, mas tal momento também atraiu pintores de outras regiões da Itália e da Europa. Assim, durante a primeira metade do século XVII, a arte genovesa recebe contribuições flamengas e lombardas. Entre os pintores flamengos podemos citar Pieter Muller I (1610-1659) e Van Dyck (1599-1641), e entre os artistas lombardos que foram proeminentes em Gênova, podemos citar Giovanni Batista Crespi (1573-1632), chamado de Il Cerano e Giulio Cesare Procaccini (1574-1625).

Um dos pintores significativos desse período barroco genovês é Gioacchino Assereto (c. 1600-1649). A partir de Soprani (1674, p. 272) sabemos que primeiramente (aos 12 anos) frequentou o ateliê de Luciano Borzone (1590-1645) e que de bom grado passou ao ateliê de Andrea Ansaldo (1584-1638). Marques (1996, p. 38) ressalta que:

“com Assereto, define-se o barroco genovês da primeira metade do século. Assegurando a continuidade de seus principais precedentes – Bernardo Strozzi (1581-1644) e os pintores borromaicos –, cria ele um estilo em que se sintetizam os diversos componentes da complexa cultura ligure”.

Na geração seguinte de pintores podemos citar Valério Castello (1624-1659), filho mais novo do pintor Bernardo Castello (1557-1629). Valério teve uma educação básica e inicialmente com outros jovens pintores genoveses estudou o Palácio do príncipe Doria e os afrescos de Perino del Vaga. Seu estudo inicial vinha da sua engenhosidade sem a direção de um mestre. Mas sua formação se deu no ateliê de Fiasella e de Giovanni Andrea de Ferrari complementada com sua viagem a Milão (SOPRANI, 1674, p. 332). A riqueza do cromatismo no uso de tons de amarelo e na acentuação da luz são características deste pintor (DIAS, 2009, p.135 e p.142). Luís Marques destaca que:

“a introdução em Gênova, de uma nova retórica pictórica de cunho celebrativo, de que os afrescos de G. B. Carlone no Palácio Negrone são exemplo significativo, é o fato mais importante da cultura genovesa dos anos 50. Destes, emerge a atividade de Valério Castello com a qual se abre, em sua acepção mais rigorosa, o Barroco em Gênova (MARQUES, 1996, p. 58)”.

Valério Castello teve quatro discípulos: Stefano Magnasco, Giovanni Battista Merano, Giovanni Paolo Cervetto, e Bartolomeo Biscaino, todos de sucesso, sendo que os dois últimos sucumbiram à peste que assolou Genova

em 1657. O próprio Valério faleceu em 1659 repentinamente e somente Merano foi contemporâneo da biografia escrita por Rafael Soprani (SANGUINETI, 2008, pp. 106-110). A biografia de Bartolomeo Biscaino (1632-1657), coincidentemente ou não, na *Vida de Pintores e Escultores Genoveses* de Soprani está logo em seguida a de Valério Castello.

Bartolomeo Biscaino, Stefano Magnasco (também pupilo de Valério Castello), Gregorio de Ferrari, Andrea Sighizzi são alguns dos pintores da geração seguinte a Valério Castello e talvez a última geração antes de findar o século XVII. O filho de Stefano, Alessandro Magnasco, tornou-se um importante pintor do século XVIII. Marques (1996, p. 84) o considera o mais importante pintor genovês desse período.

Com todos estes elementos não é fácil definir a cultura ligure, mas Gulio Argan ressalta que

uma cultura artística europeia (no século em que se forma a Europa política moderna) só poderia nascer da confluência das duas grandes tradições: a italiana e flamenga. O ponto de convergência é Gênova. (ARGAN, 2003, p.319)

Este ponto de convergência, de fato esta cidade, desenvolveu um gosto por uma arte decorativa em igrejas e palácios, e permitiu uma abertura significativa de estilos. Cabe ressaltar que a pintura de cavalete também foi expressiva e a aristocracia mercantil foi consumidora de toda esta arte.

Pintores dos Países Baixos, Lombardia, Veneza, Milão, Siena, Parma e Nápoles estiveram nesta cidade e durante a primeira metade do século XVII influenciaram pintores genoveses em formação. Além disso, Gênova tinha também recebido influência de Caravaggio. O maneirismo dava lugar ao barroco. Entretanto, era possível coexistência de diferentes estilos. Dessa ampla mistura de estilos nasceu a cultura ligure.

3.3 - As representações de Cleópatra no século XVII

As representações de Cleópatra em Guido Reni e em seus contemporâneos (século XVII) possuem elementos iconográficos que retratam, em boa parte das vezes, Cleópatra diante da morte com os olhos voltados para cima e expressão sofrida suplicando aos céus. Além disso, também é possível inferir que elementos sensuais estejam presentes nas obras – seios visíveis, corpos totalmente ou parcialmente desnudos por exemplo. Outrossim, a circulação de ideias sobre narrativas do Mundo Antigo, neste caso Cleópatra, era algo apreciado e agradável aos segmentos socioculturais que tinham condições de solicitar tais encomendas.

Assim, percebemos que havia estruturas de apoio, conforme o conceito de Vera Zolberg³² que eram formadas por aqueles que encomendavam e apreciavam este tipo de obra. Guido Reni, por exemplo, pintou Cleópatra diversas vezes (ZOLBERG, 2006, p. 210). E tomando por base um levantamento realizado somente no Catálogo da *Fundazione Federico Zeri da Università di Bologna*, encontramos 63 obras produzidas no século XVII. De fato, não só Cleópatra era apreciada. Para o mesmo período verificamos 67 obras cujo tema se refere à Lucrecia.

De um modo geral, notamos que as pinturas de Cleópatra durante o século XVII foram retratadas a partir de seu ápice dramático, ou seja, a cena do suicídio. Talvez isso tenha sido levado a efeito provavelmente por ser um marco culminante desta narrativa do Mundo Antigo.

Podemos considerar o ato suicida na história de Cleópatra configurado como heroico, pois ela era uma mulher forte que preferiu morrer em vez de optar pela submissão, rendição e aceitação do fracasso. Sua exibição na procissão do Triunfo, em Roma, não perpetuaria sua história como grande rainha e, sobretudo não faria valer todos os seus esforços para chegar ao poder.

³² Ver na introdução a explanação do conceito elaborado por Vera Zolberg.

Analisando os textos antigos (Plutarco e Dio Cassio, por exemplo) que tratam de Cleópatra, inferimos que a sua morte vai além da preservação de sua honra, pois ela exercia o poder, era uma rainha, uma mulher forte que não aceitava a submissão de um inimigo, além disso, era a herdeira de uma linhagem histórica e marcante do período greco-egípcio (séculos IV a I a.C.). Nesse sentido, Isabel Valverde e Maria Picazo consideram que “[...] Cleópatra se suicidou em uma posição fechada, no mausoléu de Alexandria, que simbolizava o seu poder real. Ela morreu fazendo uma afirmação igualmente simbólica de sua condição de rainha do Egito e de seu *status* político [...]” (2008: p. 524).

Entendemos que essa narrativa mitológica e histórica tenha servido de modelo de conduta e tenha sido apropriada por certos segmentos sociais do século XVII por meio da circulação de ideias, e que possuíam recursos suficientes para adquirir e exibir em suas casas quadros de pintores desse período: Guido Reni, Guido Cagnacci, Valério Castello, Bartolomeo Biscanino dentre outros.

Desse modo, notamos que as representações de Cleópatra podem ser uma expressão do desejo desses segmentos, que pode ter relação com o modelo de conduta ou com o deleite de admirar uma bela obra. Cabe ressaltar que no período faraônico a posição sociocultural feminina destacava-se pela liberdade. Elas podiam possuir e administrar seus bens, reclamar de maus tratos, solicitar o divórcio sem a permissão dos pais ou de seu companheiro e podiam andar desacompanhadas pelas ruas (CARIA, 2013: p. 94). Assim, percebemos que Cleópatra encerrou a sua vida para manter viva a sua memória, sua imagem de rainha e de uma mulher forte. Nesse sentido, Isabel Valverde e Maria Picazo destacam que

De todas as *femmes fortes*, as grandes mulheres que história e lenda legaram, Cleópatra é a que mais se presta a uma erotização forte na figuração de sua morte. Esta se resume, essencialmente, na imagem de uma mulher quase sempre sozinha dilacerante seu corpo, uma situação que chegou por vontade própria e em resposta a valores como honra e prestígio, tão viris e tão apegados à expressão de poder. O suicídio de Cleópatra não é comparável, nem em sua narrativa, nem em sua representação, ao suicídio virtuoso de Lucrecia ou de uma Sofonisba; nem a devoção conjugal de Porcia e

nem a proclamação de amor de Astemisia, que se converteu na tumba viva de seu marido. Em suma, a figura de Cleópatra é tão ambivalente que não só fica difícil de assumir por um discurso tradicional das relações entre sexos, mas também tão pouco encontra um lugar de representação unívoco nas propostas de mulheres ilustres. (VALVERDE, 2008, p. 526).

Portanto, com base nessa citação, deduzimos que os pintores do século XVII representavam Cleópatra porque se interessavam pela sua história — como mulher forte — ou porque havia uma procura de uma audiência abastada e de corte que encomendava quadros em função da circulação de ideias sobre narrativas clássicas do Mundo antigo? Talvez um misto de ambas fosse possível e é o que defendemos.

No caso da República de Gênova especificamente a pesquisa do professor Giacomo Montari (2015) demonstrou que havia, durante a metade do século XVI e todo o século XVII, o desenvolvimento do colecionismo de livros como um traço significativo da aristocracia da época e que isso também teria relação com a produção artística, seja nos afrescos seja na aquisição de obras de artes.

Havia uma relação entre livros, pinturas e esculturas. Um ambiente cultural único indissociável e devedor um do outro. Isso permite enfatizar que as obras clássicas e as mitologias do Mundo Antigo poderiam estar presentes nesse ambiente cultural e propiciar estudos, obras de artes e a circulação de ideias.

No capítulo II, tratamos da análise da serpente, do seio desnudo, da nudez na análise do quadro Cleópatra e os possíveis desejos dos segmentos sociais – que formam as estruturas de apoio – por quadros relacionados à Cleópatra. Aliado a isso, outros elementos importantes foram identificados ao analisar certo número de quadros do século XVII. De fato, existem algumas variações em relação à representação de Cleópatra e da serpente.

De modo a fazermos um breve comparativo no século XVI, a rainha é representada séria, resignada, altiva ou serena, denota realeza e controle o

que tem relação com a hipótese de Urbini, que entende a serpente como um cetro de poder feminino que demonstra poder diante da morte. Durante o século XVII, a rainha nos parece estar em um tipo de êxtase, tomba a face para um dos lados, ou olha para o alto enquanto desfalece. Essa mesma situação pode ser compreendida também como a súplica diante dos momentos finais de vida e pode ter conotação espiritual. De fato, isso se explica, pois no Classicismo, durante o renascimento, não havia ênfase na dramaticidade diferentemente do Barroco que estava associado à Contra-reforma.

Com relação à representação de Cleópatra, dentre os pintores do século XVII, podemos citar; Artemisia Gentileschi (1593 –1653); Valério Castello (1624-1659), Bartolomeo Biscaino (1629-1657), Guido Cagnacci (1601-1663), Benedetto Gennari (1633-1715) e Guido Reni (1575-1642).

Como exemplo da expressão em êxtase, olhando para o alto ou deixando-se levar pelo destino que se aproxima, podemos mencionar a *Cleópatra* de Valério Castello (fig. 11) tomada por uma nudez quase total e *Cleópatra* de Benedetto Gennari (fig. 12). A *Cleópatra* de Bartolomeo Biscaino (fig. 07) apesar de estar em aparente êxtase parece olhar para o espectador.

É interessante perceber que em algumas obras a morte da rainha é um fato consumado, o que não parece ser algo comum na representação do suicídio. Duas obras intituladas *Cleópatra (1658, 1660)* de Guido Cagnacci apresentam a ideia da rainha morta, mas com expressão serena. Na pintura de 1658 (fig. 08), aparentemente seis servas encontram a rainha desfalecida em uma cadeira vermelha de luxo (um trono). Na cena existem então sete personagens.

A obra *Cleópatra (1621-22)* da pintora Artemisia Gentileschi (fig. 09) também é outro trabalho singular, pois apresenta a rainha desnuda, entorpecida pelo efeito do veneno e a mão que segura a víbora está contraída. Isto pode indicar que a personagem está em seu último momento de vida. A forma como o braço está erguido lembra a representação de Ariadne (fig. 10).

Figura 08: Cleópatra de Guido Cagnacci



Obra: Morte de Cleópatra.

Autor: Guido Cagnacci (1601-1663).

Data: c. 1658.

Óleo sobre tela.

Dimensão: 153 x 168,5 cm

Local: Kunsthistorisches Museum, Viena.

Figura 09: Cleópatra de Artemisia Gentilechi



Obra: Morte de Cleópatra

Autora: atribuída a Artemisia Gentileschi (Roma, 1593 – Nápoles, 1653).

Data: 1621-22.

Óleo sobre tela.

Dimensão: 118 x181 cm.
Local: Palazzo Cattaneo Adorno, Genova

Figura 10: Ariadne dormindo



Obra: Ariadne dormindo.

Autor: cópia romana da escultura helenística da escola de Pérgamo do século II a.C.. Foi adquirida pelo Vaticano em 1512 e identificada com Cleópatra em função do bracelete em forma de serpente. No século XVIII foi confirmado que se tratava de Ariadne.

Referência: http://mv.vatican.va/3_EN/pages/x-Schede/MPCs/MPCs_Sala04_01.html

Local: Museu do Vaticano.

Figura 11: Cleópatra de Valério Castello



Obra: Cleópatra

Autor: Valério Castello

(Gênova, 1624 – Gênova, 1659).

Data: 1640-1659.

Óleo sobre tela.

Dimensão: 53 x50 cm.

Local: Coleção privada.

Figura 12: Cleópatra de Benedetto Gennari



Obra: Cleópatra

Autor: Benedetto Gennari
(1633-1715)

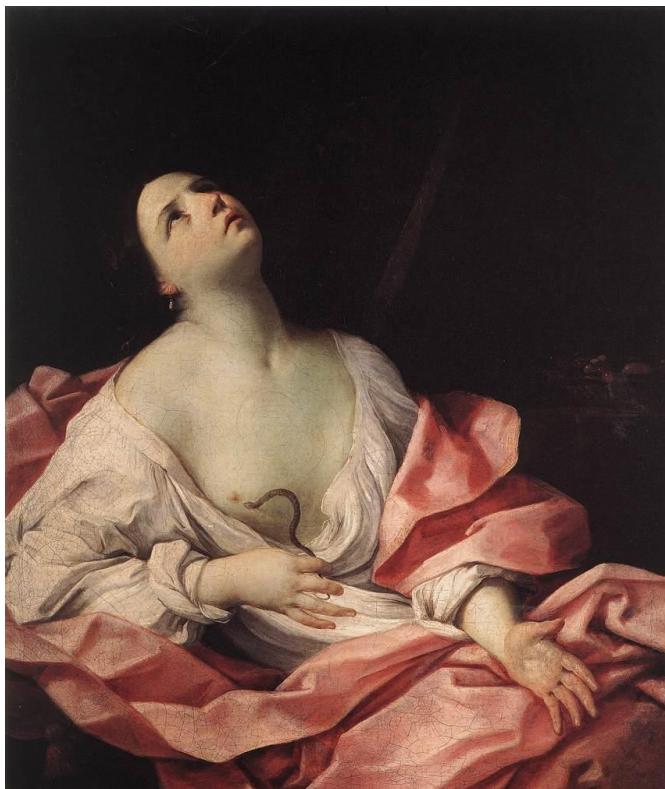
Datação: 1674-1675

Dimensão: 124,5 x 105,4 cm

Local: Yale Center for British Art.

Guido Reni também pintou muitas Cleópatras e o êxtase citado denota uma expressão de súplica diante da morte que se aproxima. O quadro *Cleópatra* (1630) é um bom exemplo (fig. 13), nele as pinceladas são suaves e delicadas. A rainha egípcia demonstra uma forma angelical e o seu manto, cor de rosa, parece se abrir como um desabrochar de uma flor. Nessa mesma pintura, percebemos também o semblante triste dessa rainha, e eventualmente, o prenúncio de súplica, um pedido de redenção, pois seus olhos estão voltados para o céu o que pode indicar um possível diálogo com algum tipo de ser divino, e provavelmente, tal ação nos sugere que a rainha egípcia estaria prostrando-se à ação divina e compreendendo sua condição mundana.

Figura 13: Cleópatra de Guido Reni.



Obra: Cleópatra com a
Áspide.

Autor: Guido Reni

(Bolonha, 1575 – Bolonha,
1642).

Data: c. 1630

Óleo sobre tela, 113,7 x 94,9
cm

Local: Royal Collection,
Windsor.

Capítulo IV

Colecionadores e Coleccionismo no Rio de Janeiro

4.1 - A arte de colecionar

No que se refere ao colecionismo no Brasil Paulo Knauss (2001, pp. 24-25) salienta que a intensificação da prática de colecionar a arte europeia ocorreu com a mudança da corte portuguesa para o Brasil. Segundo o autor, com o fim do monopólio colonial foi possível obter a livre circulação de mercadorias permitindo que a elite colonial pudesse adquirir produtos de luxo.

No século XIX, as coleções privadas do Rio de Janeiro, em sua grande maioria, eram compostas por obras estrangeiras, e especificamente durante o Segundo Reinado e até os primeiros momentos da República, os colecionadores pareciam **se concentrar em** diversos estilos da arte europeia. De certa maneira, é importante ressaltar, que os colecionadores também contribuíram para a construção do acervo da Academia Imperial de Belas Artes – atual Museu Nacional de Belas Artes –, e o Museu Dom João VI, doando obras de suas coleções privadas para a pinacoteca da instituição. Dentre os colecionadores mais conhecidos desse período podemos citar: Salvador de Mendonça, Barão de São Joaquim e Conde Figueiredo (KNAUSS, 2001, p. 04).

De fato, indagações poderiam ser suscitadas em relação a estes colecionadores no tocante a manter uma coleção de obras de arte. Por exemplo: qual seria a função de manter em casa uma coleção? Por que ocupar os espaços vazios de uma residência familiar, ou ainda de um escritório de trabalho com coleções de arte? Qual seria a relação dos colecionadores com os seus objetos? Inicialmente, partimos da pesquisa de Silvia Maria do Espírito Santo (2011, p. 30) que acentua:

O colecionismo do ponto de vista da relação entre uma pessoa e certos objetos pode ser compreendido como ação especial, marcada pelo vínculo entre o indivíduo e o social. O

coleccionismo implica estudos e pesquisas dos fenômenos sociais que transcendem a aparência imediata e poderá ser analisado como atividade humana. Também é considerado como uma das formas de reconhecimento e de interatividade do sujeito no mundo.

De acordo com Maria Isabel Ribeiro Lenzi (2013, p. 41), “para os colecionadores, o sentido de guardar objetos e obras de artes, frequentemente é o conhecimento” e, sobretudo, porque os objetos e obras de artes podiam atestar sobre o indivíduo e sua posição social. Dessa forma, a coleção poderia traduzir o refinamento e o gosto do colecionador. Para a autora, o “catálogo do leilão assegura a posteridade do colecionador e de sua prática de colecionar”.

O coleccionismo “é a base sobre a qual o mercado de arte se sustenta, pois, sem a sua prática, não teria sentido falar da existência de um comércio artístico”. De acordo com a autora, a tradição artística do ocidente presume que a prática de comercialização de obras de arte seja algo complexo. No entanto, não podemos deixar de notabilizar que a partir do momento em que o objeto artístico é suscetível à comercialização e a ser colecionado, passa assim, a constituir as estruturas do mercado do mesmo modo em que é necessário existir a difusão e a canalização das obras de artes através de galerias, revistas de artes e museus para que se desenvolva a prática do coleccionismo (SILVA, 2013, p. 36).

Para Philipp Blom (2003, p. 219) a prática do colecionar pode ser explicada da seguinte forma:

Cada coleção é um teatro da memória, uma dramatização e uma mise-en-scène de passados pessoais e coletivos, de uma infância lembrada e da lembrança após a morte. Ela garante a presença dessas lembranças por meio dos objetos que as evocam. É mais do que uma presença simbólica: é uma transubstanciação. O mundo além do que podemos focar está dentro de nós e através delas, e por intermédio da comunhão com a coleção é possível comungar com ele e se tornar parte dele.

Podemos compreender que assim como o pão e o vinho são a carne e o sangue de Cristo para o cristão (transubstanciação), da mesma forma os objetos de uma coleção se fundem ao colecionador a tal ponto que, apreciando as peças ou obras, é possível conhecer o próprio colecionador, pois a história de sua vida pode ser revelada por meio de um estudo apurado de sua coleção de obras de artes, ou como podemos chamar seus “objetos” guardados, divulgados e comercializados.

4. 2 - A presença de colecionadores nas exposições

A partir de 1840, as coleções privadas de professores, diretores, alunos das Academias de Artes, pintores e parte da nobreza da época são expostas nas Exposições Gerais. Dentre eles podemos citar: a senhora Maria Antônia de V. M. da F, D. Pedro II e sua esposa a Imperatriz Teresa Cristina; a princesa Isabel; o escultor da corte Ferdinand Friedrich August Pettrich; o vice-presidente do Instituto de Arqueologia e Etnografia, membro do IHGB Manoel Ferreira Lagos; o pintor Karl Wilhelm Von Therman e o diretor da AIBA Félix Taunay (CHAVES, 2015, p. 77). Em 1859, parece-nos ter havido uma abertura maior para que os colecionadores privados pudessem participar das Exposições -. Todavia, seria necessário que uma triagem das obras passíveis de inscrição fosse levada a efeito. Assim, os professores da AIBA examinavam as obras para verificar a sua qualidade e a sua importância para Academia.

Seguindo essa linha de raciocínio, podemos inferir que os colecionadores participantes da exposição de 1859 promovida pela AIBA, desejavam legitimar seu refinamento e sua posição social, o que entendemos como prestígio social, pois, tendo a parte ou o todo de sua coleção privada em um evento dessa importância para a instituição de Artes no Rio de Janeiro, os colecionadores estariam, por um lado, construindo certo prestígio e status diante de segmentos sociais ligados à arte e à cultura. Por outro lado, a sua participação nas exposições poderia propiciar a aproximação de futuros

compradores de suas peças. Afinal, além da importância do evento os expositores estavam compartilhando suas obras com as do Imperador Dom Pedro II, de professores e discentes da Academia.

A participação de pintores e colecionadores nas exposições gerais, além de servir para disseminar o apreço pelas belas artes e de ser um evento significativo a cargo do Ministro do Império também era o momento que poderia resultar em bons negócios. Estar junto do Imperador neste tipo de evento poderia elevar o valor de compra e venda de obras, mas também seria o cenário para doações, de forma a materializar o prestígio diante da AIBA e dos segmentos sociais.

Letícia Squeff (2012, p. 56) defende que a participação dos colecionadores nas EGBAs denota o início da estruturação do mercado de artes no Rio de Janeiro, pois os mesmos poderiam utilizar as exposições para comercializar e expor as suas coleções.

As exposições gerais foram inspiradas nos salões franceses e o mesmo se aplica aos catálogos, pois além de referenciar as obras, também continham os endereços dos expositores (SQUEFF, 2012, p. 97). Isso permitiria que as negociações tivessem como espaço não só as exposições e o período do evento, mas também um outro momento oportuno, um outro lugar.

Podemos inferir, que no Rio de Janeiro, sobretudo na segunda metade do século XIX, os artistas, os apreciadores e os colecionadores constituíam um mercado de obras de artes. Ou seja, segmentos sociais com recursos, além de uma elite aristocrática, poderiam ter acesso às artes.

Após sete anos de interrupção, em 15 de Março de 1859 era anunciado em diversos jornais do Rio de Janeiro a abertura da Exposição Geral de Belas Artes às 11:00 com a presença de SS. MM. o Imperador e a Imperatriz (*Jornal do Commercio*, 15/03/1859, nº74, f.01; *Correio da Tarde*, 15/03/1859, nº 62, f. 1), permanecendo aberta por 15 dias.

Sobre a repercussão da EGBA de 1859, o *Jornal do Commercio* (21/03/1859, nº 80, f. 1) destaca em sua primeira página, na coluna *Folhetim do Jornal do Commercio* as impressões do evento.

O texto inicia com uma crítica sobre antiga política dos governantes que não prestavam atenção devida às artes e pela falta de reconhecimento sobre a importância dos artistas no Brasil.

Não basta que os impérios se enriqueçam e prosperem pelo progresso material; cumpre que ao mesmo tempo se abrihantem pelo florescimento das artes; e para isso necessário é que os governos se empenhem em protegê-los e honra-las, e que o povo saiba devidamente estima-las.

Por mais trivial que pareça este pensamento, não é menos verdade que tempo houve em que o Brazil elle foi quase que completamente desconhecido.

Em qual os *grandes homens*³³ que governavão o Estado, e o povo, que naturalmente os imitava, não vião no artista senão um pobre diabo occupado de cousas vãs, de um miscer inútil, e torcião o nariz quando passava um desses tais pobres diabos.³⁴

Mas, notamos que o redator não apenas critica a antiga cultura dos “grandes homens” do Estado brasileiro e os reflexos de suas ações na população, como o desprezo para com os artistas e o desinteresse e falta de conhecimento do povo das questões relativas à arte. No mesmo texto podemos verificar que tais hábitos estavam se modificando, pois as EGBAs demonstravam que a população estava a “amar e apreciar as artes” e mesmo que o artista ainda não tivesse o total prestígio da população brasileira, ele estava no caminho correto.

A coluna também destaca os aspectos positivos do evento, citando nomes dos responsáveis que promoveram tais melhorias, de modo a prestigiá-los. O mesmo acontece, como é sinalizado no texto, que a AIBA aguardava, do pensionato na França, o retorno de seu aluno ilustre Victor Meirelles, o qual

³³ Grifo do redator.

³⁴ Transcrição original.

teria como função pintar o teto da pinacoteca. O redator também aproveita para comentar, com detalhes, o ambiente e as novidades que propiciavam uma melhora na exibição dos quadros.

Primeira novidade é o teto da secretaria, que foi pintado pelo Sr. Pallière na fructuosa diretoria do Sr. Manuel de Araújo, e há depois ainda para honra deste noeso compatriota a pinacotheca que a seu pedido foi mandada construir pelo ministro do império, o Sr. Pedreira . O tecto da pinacotheca espera a volta do Sr. Victor, pensonista em Pariz, que é quem a deve pintar.

Na sala da Pinacotheca a luz se derrama a mais convenientemente para que se possam apreciar todos os quadros expostos, o que não se observa em uma só das outras salas da academia.

Estou certo que a'ora avante ninguém mais se lembrará de zombar da pinacotheca. (Jornal do Commercio, 21 de Março de 1859)³⁵

Além de ser minucioso com as mudanças na Academia Imperial de Belas Artes, lemos que o jornal também dispõe a descrever os quadros que pertenciam aos colecionadores, citando a originalidade de algumas obras, a escola a qual pertencia, descrevendo a beleza das imagens, mencionando os autores e possíveis atribuições de algumas obras.

Outra questão que relevamos para esta pesquisa se refere ao fato do jornal fazer menção a oito “quadrinhos” do artista François-Auguste Biard (1799-1882), que esteve no Brasil entre 1858 e 1859. Apesar de tais quadros estarem presentes na exposição, não constavam do catálogo da EGBA. Se realmente a informação do jornal procede, levantamos uma questão importante: a possibilidade de os catálogos estarem incompletos. De fato, vemos uma nota no catálogo da EGBA de 1850 (p. 104), informando que as produções em exposição no evento, porém não compreendidas no catálogo, “foram recebidas depois do dia nove de março”. Desse modo, podemos perceber que alguns quadros expostos não foram divulgados no catálogo, por conta da inscrição tardia dos participantes, o que nos revela um número maior de quadros de outros pintores, exibido ao longo das exposições gerais.

³⁵ Transcrição original.

No tocante à participação de colecionadores privados nas Exposições Gerais de Belas Artes, a partir de 1859, identificamos cinco expositores, além do Imperador. Assim, passamos a apresentar os acervos destes colecionadores. De acordo com o Catálogo da Exposição de 1859 o Imperador D. Pedro II expôs 21 (vinte e um) pinturas; o Comendador Souza Ribeiro com 21 (vinte um) obras; o D. J. de Oliveira Melo com 9 (nove) pinturas; o Comendador J. T. de O. Barbosa com 15 peças; o Tabelião Francisco José Fialho expôs 25 (vinte e cinco) obras, contendo aparentemente algumas pinturas repetidas, e finalmente João Guilherme Le Gros – que aparece no catálogo como J. G. Le Gros – com 41 (quarenta e uma) pinturas. No caso de J. G. Le Gros, daremos atenção especial em um capítulo à parte em função de ser o proprietário da *Cleópatra* do MDJVI obra central em nossa pesquisa.

4.2.1 - Dom Pedro II

Sabemos que o imperador D. Pedro II se preocupava com os artistas, literatos e com os poetas, assim como manifestava sua atenção em proveito dos brasileiros que não desfrutavam de recursos financeiros para custear os seus estudos. O Imperador subsidiou a instrução de estudantes de direito, medicina, engenharia e de Belas Artes. Dentre estes subsídios podemos citar bolsas de estudos no exterior para alunos da antiga Academia. Como exemplo, citamos Pedro Américo de Figueiredo (BENJAMIN, 2015, p. 206).

Pensamos que, provavelmente a narrativa de Francisco Marques dos Santos, apresentada por Leticia Squeff, seja a que bem sintetiza essa presença do Imperador no que concerne ao conhecimento e ilustração no mundo das Belas Artes.

Todos os cronistas e viajantes estrangeiros concordavam em um ponto: o interesse que D. Pedro II dispensava às artes. Além de visitar sistematicamente a Academia, durante as exposições gerais e para a entrega de medalhas aos artistas de maior destaque, D. Pedro II foi um apreciador das artes. Sua coleção particular de quadros, que

ficava disposta em uma galeria dentro do palácio de São Cristovão, foi mencionada por diversos contemporâneos (SQUEFF, 2012, p. 93).

De acordo com Mariana Guimarães Chaves, “entre as décadas de 1840 e 1880, as obras da coleção privada da Família Imperial marcaram presença maciça nas Exposições Gerais de Belas Artes”. A autora também ressalta que, nesse período, os membros da Família Imperial ofertaram trinta e oito obras para a instituição e a maioria era de pintura histórica, mas os temas ligados ao gênero e sobre paisagem também faziam parte da coleção. (CHAVES, 2015, p. 78).

A respeito dos quadros do Imperador D. Pedro II, o *Jornal do Comércio* contribui com a seguinte análise:

Nesta sala (sala 5) achão-se expostos vinte e dous quadros pertencentes a S. M. o Imperador, todos bons, sendo primoroso de **Assis** (n. 107 do catálogo), original da escola espanhola: parece ser de Zarbaran, e, a sê-lo, é dos melhores deste mestre. [...]e a **Suzana** (124) original de Dieburg, da escola hollandeza.³⁶

O quadro citado como “primoroso Assis” se refere à obra *São Francisco em oração*, da escola espanhola, por tanto pertenceu à coleção privada do Imperador D. Pedro II.

A obra *Suzana* citada no texto acima se refere ao quadro *Suzana surpreendida pelos velhos*. No catálogo da EGBA de 1859, o nome Dierburg parece indicar o nome do autor dessa obra, mas em nossas pesquisas não encontramos nenhum pintor com esse nome, o que pode significar que eles estavam se referindo à localidade original, onde o quadro foi pintado.

Esse jornal também acrescenta uma informação valiosa, pois cita a indicação do autor das obras intituladas *Episódio dos Lusíadas*, na qual o redator afirma que ambas as obras eram originais de “um dos mais notáveis pintores portugueses” Francisco Vieira (1765-1805), mas conhecido como Vieira Portuense. É interessante notarmos que essa informação não está

³⁶ Transcrição original.

presente no catálogo da EGBA de 1859. Ou seja, não é fornecida a autoria dos quadros. Mas, como já vimos, na elaboração dos catálogos das EGBA possivelmente ocorriam algumas falhas. Desse modo, estamos incluindo a autoria da obra na lista de quadros do Imperador que elaboramos para esta pesquisa.

Percebemos também que o Imperador Dom Pedro II, além de dar apoio financeiro e institucional às artes, no que se refere às exposições gerais, também fazia doações de interesse. *A Fuga do Egito* de Almeida Jr é um exemplo desse ato.

Entre 1859 e 1860 SS. MM. Dom Pedro II e Teresa Cristina, por intermédio de Cesare Lancini adquiriram onze telas no mercado italiano e doaram para a Academia Imperial de Belas Artes (MARQUES, 1996, p. 25).

Na EGBA de 1859, o Imperador expos vinte uma obras de sua coleção, em sua maioria, de pintores dos séculos XVIII e XIX.

Coleção privada do Imperador D. Pedro II

Antoine Alexandre Auguste Frémy (1816-1885)

1. *Marinha*
2. *Visita de Sua Majestade Imperial à fragata francesa Poursuivante (marinha)*

Antonio Cavallucci (1751/2-1795/8)

3. *A Madalena*

Dieburg (aparentemente a localização e não o nome do pintor)

4. *Suzana surpreendida pelos velhos (Escola Holandesa)*

Sem nome do autor

5. *A Virgem e o Menino (escola espanhola)*
6. *São Francisco em oração (escola espanhola)*
7. *A Madona /Cópia de P. Peyron (escola espanhola)*
8. *A flagelação (escola espanhola)*
9. *Cabeça (escola flamenga)*
10. *Ressurreição de Lázaro (escola francesa)*

Félix Émile Taunay³⁷ (1795-1881)

11. *Aclamação de dom Afonso Henriques*

Léon Moreaux (não identificado)

12. *Luiz de Camões*

Otto Grashoff (1812- 1876)

13. *Retrato de Fernando Magalhães*

Raymond-Auguste Quinsac de Monvoisin³⁸ (1790/1794- 1870)

14. *Jovem peruano*

Francisco Vieira (1765-1805)

15. *Episódio dos Lusíadas*

Sem nome de autor

16. *Sem título (pintura a pelo)*

17. *Sem título*

18. *Marsias*

19. *Sem título*

20. *Sem título (pintura a pelo)*

21. *Cabeça original*

4.2.2 - Comendador Souza Ribeiro

O nome completo do Comendador Souza Ribeiro é, na verdade, Antônio de Souza Ribeiro, comerciante, casado com Maria Joaquina de Sá Ribeiro, única filha do Barão de Villa Nova do Minho. Souza Ribeiro era natural do Maranhão da província de vila de São Bernardo do Brejo e veio a residir no Rio de Janeiro no ano de 1844, ano em que conheceu seu sogro, cujas relações não eram amigáveis. O comendador e a sua esposa herdaram os bens do Barão de Villa Nova. (*Correio Mercantil*, 19/04/1856, nº 102). Aparentemente era um homem com recursos para ter um acervo privado de quadros.

Ao que tudo indica, em 1859, expôs pela primeira vez em uma EGBA. E confrontando o catálogo com a descrição do *Jornal do Commercio* (21/03/1859,

³⁷ Félix Émile Taunay foi diretor e professor de Pintura de Paisagem da Academia Imperial de Belas Artes no período de 1834 a 1851.

³⁸ Este artista pintou o retrato Imperador D. Pedro II em traje de gala (Pinacoteca do Estado de São Paulo).

nº80, f. 01), o redator se refere ao quadro *bambochata* como obra original da escola flamenga.

Juan Ramon Triado (1991, p. 57) notabiliza que o nome bambochatas deriva de *Il bamboccio*, que é nome pelo qual o pintor Holandês Pieter Van Laer (1599 - c.1642) era conhecido. De acordo com o autor, este pintor retratava cenas da vida popular e camponesa, nas quais os protagonistas eram ridicularizados, porém suas obras eram como um “divertimento” de fácil consumo artístico, pois serviam de autoafirmação social para os burgueses que ascendiam na vida por meio do seu trabalho.

Com relação à coleção, podemos verificar pela descrição que, dentre as vinte e uma pinturas, doze são relativas ao tema religioso e observamos que o colecionador tem preferência por pintores dos séculos XVI e XVII, com maior concentração de obras do século XVI. Além disso, fica claro o apreço que o colecionador tinha pela arte italiana.

André Vicentino³⁹ (Não identificado)

1. *A glorificação da Virgem*

Annibale Carracci (1560- 1609)

2. *Degolação de São João*

Bartolomeu Ramenghi, Dito Bagnacavallo⁴⁰ (1484-1542)

3. *Discípulo de Rafael*

4. *Marquesa de la Rovera*

Domenico Zampieri, Dito Domenichino⁴¹ (1581- 1641)

5. *Cardeal Agucchi*

Sem atribuição

6. *Bambochata*

Francisco Battista Gentileschi (1521 -1601)?

7. *São Sebastião socorrido por Santa Irene*

Gerard Seghers (1591- 1651)

8. *A negação de São Pedro*

³⁹ Possivelmente Andrea Vicentino (1542-1618).

⁴⁰ Bartolomeo Ramenghi (detto il Bagnacavallo).

⁴¹ Domenico Zampieri, (detto il Domenichino).

Giovanni Lanfranco (1582- 1647)

9. *Elias visitado por um anjo*

10. *Moisés recebendo os frutos da terra*

11. *A chuva das perdizes na retirada do povo hebreu do Egito*

12. *Elías recebendo o pão da viúva Sarephta*

Guercino da Cento⁴² (1591-1666)

13. *Natureza morta*

José De Ribera, Dito Spagnoletto⁴³ (1591- 1652)

14. *O beberrão*

15. *Santo André*

Michelangelo Merisi Da Caravaggio (1571- 1610)

16. *Flores*

17. *Flores*

Rafael Sanzio De Urbino⁴⁴ (1483 —1520).

18. *A Virgem do véu*

Salvattore Rosa (1615- 1673)

19. *Os jogadores*

20. *São Tomé com o dedo na chaga de Cristo*

Sarmiento (Não identificado)

21. *São Jerônimo*

4.2.3 - D. J. Oliveira Mello

A partir da pesquisa nos jornais *Diário de Janeiro* e o *Correio Mercantil* entre os anos de 1852 e 1856, identificamos que D. J. Oliveira Mello, era de fato o Dr. Domingos José Oliveira Mello que atuava como “comerciante de comissões”. Ou seja, importava produtos diversos (entre eles, vinhos e diamantes), e comercializava no Rio de Janeiro. Ele também detinha o cargo de acionista do Banco do Brasil e da Estrada de Ferro Dom Pedro II e, além disso, parecia estar à frente de leilões de empresas e confecção de

⁴² Giovanni Francesco Barbieri detto il Guercino.

⁴³ José de Ribera detto lo Spagnoletto.

⁴⁴ Consta no catálogo da EGBA de 1951 uma obra de Rafael Sanzio chamada a Madona e o Menino considerada como cópia.

testamentos. O Dr. Domingos aparentemente era uma pessoa importante, pois atuava como vice-cônsul dos Países Baixos no lugar do Cônsul Jules Posno.

Em nota, no *Jornal do Comercio* (21/03/1859, nº80, f. 01), o colunista comenta a respeito desse colecionador, destacando que

Mais 9 quadros de propriedade do Sr. Domingos José de Oliveira Mello, sobresahindo o nº 68, original de Debret, que foi mestre do Sr. Porto-Alegre; os outros são lindíssimas paisagens do distincto napolitano Sarritelli.

De acordo com a nossa análise, a coleção de Domingos José de Oliveira Mello, excluindo uma obra de Debret, está relacionada à Itália (Nápoles, Capri e Sicília). Possivelmente, esse colecionador tinha apreço por temas relacionados à paisagem e à *Escola de Posilipo* e tenha se empenhado na aquisição de obras que explorassem tal temática. Particularmente ele deveria ter apreço pelas obras de **Giovanni Serritelli**. Talvez esse apreço tenha relação também com a sua amizade com o Dr. Domingo José Gonçalves de Magalhães, que era o encarregado dos negócios de Nápoles no Rio de Janeiro. O Dr. D. J. Oliveira Mello era mais um membro de segmentos sociais abastados do Rio de Janeiro, que se interessava pela arte.

Em 1859, ele doou quatro obras de Giovanni Serritelli (1810-1860/70) para AIBA, duas obras intituladas *Vista de Nápoles (fig. 14 e 16)*, *Luar (fig. 15)* e *Rochedo sobre o Rio (fig. 17)* (MARQUES, 1996, pp. 90-91). Uma destas Vista de Nápoles pode ser a descrita em 1859 como *Vista De Castellamare*, tendo em vista que existem outras obras produzidas que consideram o mesmo ângulo.

Coleção privada de Domingos José Oliveira Mello

Jean Baptiste Debret (1768-1848)

1. Cabeça De Criança

Giovanni Serritelli (1809-1873)⁴⁵

2. *Vista Da Aldeia De Chamonix No Monte Branco*
3. *Vista Da Abadia Da Santíssima Trindade Em Nápoles*
4. *Vista De Castellamare*
5. *Vista De Nápoles*
6. *Vista Da Ilha De Capri Ao Luar*
7. *Estrada De Santa Luzia Em Nápoles*
8. *Naufrágio De Uma Fragata Inglesa Nas Costas Da Sicília*
9. *Vista De Chiasa Em Nápoles*

Figura 14: Vista de Nápoles – Geovanni Serritelli



Óleo sobre tela, 55x86 cm, T. 2100, Museu Nacional de Belas Artes - RJ.

⁴⁵ Existem diversas datações. Para o nascimento 1809 ou 1810. Para o falecimento 1873, 1874, 1880 e 1882.

Figura 15: Luar – Geovanni Serritelli



Óleo sobre tela, 56,5 x 86,5 cm, T. 2102, Museu Nacional de Belas Artes - RJ.

Figura 16: Vista de Nápoles – Geovanni Serritelli



Óleo sobre tela, 56x85 cm, T. 2099, Museu Nacional de Belas Artes - RJ.

Figura 17: Rochedo sobre o Rio – Giovanni Serritelli



Óleo sobre tela, 56x85 cm, T. 2099, Museu Nacional de Belas Artes - RJ.

4.2.4 - Comendador J. T. de O. Barbosa

O comendador José Thomaz de Oliveira Barbosa nasceu em Portugal e se casou com uma brasileira. Tornou-se funcionário do Arquivo Público do Rio de Janeiro, onde se aposentou aos 85 anos em 1874. (*Diário do Rio de Janeiro*, 04/05/1853; *Correio Mercantil, e instructivo, Político, Universal*).

O informe no *Jornal do Commercio* (21/03/1859 nº80, f. 01) sobre a EGBA de 1859 destaca que a obra *São Domingos* de propriedade deste colecionador é “digna de muito especial menção”. A mesma foi atribuída a Michelangelo Merisi (1571-1663) conhecido como Caravaggio.

Com relação à coleção perceber-se um gosto pela arte Italiana do século XVI – XVII. Entretanto, existem obras de pintores de outros países, tais como os quadros de Gerard Honthorst, dito Gherardo Delle Notti (1592 - 1656) e

Diego Velasquez e Silva (1599 - 1660). Ressalvamos que o fato de cinco de seus quadros não terem uma autoria identificada dificulta uma análise mais apurada do gosto deste colecionador.

Coleção privada do Comendador J. T. de O. Barbosa

Bartolomeu Schidoni⁴⁶ (1578 - 1615)

1. *A Madona*

Bernardelli (não identificado)

2. *Paisagem*

Cabrera (não identificado)

3. *Mater dolorosa*

Diego Velasquez e Silva⁴⁷ (1599-1660)

4. *Tocador de rabeca⁴⁸*

Sem atribuição

5. *Retrato do príncipe Maurício de Nassau*

6. *A infância de Baco*

7. *Pescadores*

8. *Rapto de Europa*

9. *Ecce Homo*

Gerard Honthorst, dito Gerardo Delle Notti (1592 - 1656)

10. *São Jerônimo⁴⁹*

Lacroix (1798- 1863)

11. *Paisagem*

Merelse (não identificado)

12. *Dama caprichosa*

Michelangelo Merisi da Caravaggio(1571-1663),⁵⁰

13. *São Domingos⁵¹*

14. *São Bartolomeu⁵²*

⁴⁶ A grafia correta é Bartolomeo Schedoni.

⁴⁷ A grafia correta é Diego Velázquez.

⁴⁸ No catálogo LEVY, Carlos Roberto Maciel. Exposições Gerais da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes, na página 116, consta como atribuição ao pintor.

⁴⁹ No catálogo LEVY, Carlos Roberto Maciel. Exposições Gerais da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes, na página 120, consta como atribuição ao pintor.

⁵⁰ No catálogo de Levy, página 120, há também o quadro São Bartolomeu atribuído a este pintor.

⁵¹ No catálogo LEVY, Carlos Roberto Maciel. Exposições Gerais da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes, na página 126, consta como atribuição a este pintor.

Salvattore Rosa⁵³ (1615- 1673)

15. *Refeitório de frades*

4.2.5 - F. J. Fialho

O colecionador F. J. Fialho é de fato o tabelião Francisco José Fialho, responsável pelo projeto de restauração do Passeio Público na área central da Cidade do Rio de Janeiro, em função do péssimo estado de conservação e degradação que se encontrava em 1860.

De acordo com Joaquim Manuel de Macedo (2005, p. 127), contemporâneo do tabelião, a escolha deste profissional foi bem vista por ele e provavelmente pelos segmentos sociais ligados a cultura, pois o autor descreve que “além de todos os outros dotes que recomendam este nosso patrício, tem ele dado provas de um gosto apurado e de muito amor pelas belas-artes”.

Sobre a referida prova de bom gosto do tabelião, ponderamos: estaria o autor Joaquim Manuel de Macedo rememorando a participação do Francisco José Fialho nas EGBAs de 1859 e 1860, expondo sua coleção privada? É possível que sim, dado à proximidade entre as datas, que corresponde à publicação do texto do autor⁵⁴, a data da Exposição Geral de 1860 e de seu projeto de restauração do Passeio Público. No que concerne a sua coleção, o *Jornal do Commercio* (21/03/1859, nº80, f. 01) notabiliza que a maior parte dos pintores eram contemporâneos e que as três paisagens do pintor Carlo Marko (1822-1891) eram lindas e originais. O redator desse jornal também destaca que a obra *O profeta Jeremias* era original do pintor Giuseppe Bezzuoli (1784-1855).

⁵² No catálogo de Levy, página 126, há também o quadro São Bartolomeu atribuído a este pintor.

⁵³ A grafia correta é Salvator Rosa.

⁵⁴ Joaquim Manuel de Macedo escreveu a Crônica **Um passeio pela Cidade do Rio de Janeiro**, publicada em 1862.

Com base na descrição do catálogo da EGBA de 1859, percebe-se que o colecionador tinha um gosto por quadros cuja temática se relacionava à paisagem, mas a sua coleção era variada. Luiz Marques (1996, p.90) salienta que a obra *Gruta Azul* é original de Gabriele Smargiassi (1798-1892), pertencente à Escola de Posilipo.

Coleção privada de Francisco José Fialho.

Bruschetti (não identificado)

1. *Retrato*
2. *Retrato*

Carlo Marko (1822-1891)

3. *Paisagem*
4. *Paisagem*
5. *Paisagem*
6. *Paisagem*
7. *Paisagem*

Giacomo Carlone (não identificado)

8. *Francesca de Rimini (miniatura)*

Giuseppe Bezzuoli (1784-1855)

9. *O profeta Jeremias*
10. *A Madalena*
11. *Cupido*

Sem atribuição

12. *Luar*
13. *Luar*
14. *Vista do Castelo de Windsor*
15. *Paisagem*
16. *Paisagem*
17. *Paisagem*
18. *Uma paisagem da Suíça*
19. *Cópia de Rubens: Baco*
20. *Animais*
21. *Freira*
22. *São Francisco de Assis*
23. *A leitura*
24. *Camponesa*
25. *A gruta azul* (esta foi identificada posteriormente - Gabriele Smargiassi)

Capítulo V

J. G. Le Gros: Negociante, Colecionador e Coleção

5.1 - O negociante de vinhos

Pesquisando no acervo do Museu D. João VI, no Museu Nacional de Belas Artes, no Arquivo Nacional do Rio de Janeiro e em diversos periódicos da Biblioteca Nacional entre 1840 a 1870, mapeamos e confrontamos fontes primárias para obtermos indícios sobre a vida deste negociante/ colecionador, Le Gros, que manteve residência e comércio no Rio de Janeiro na rua São José, n.º 30 e n.º30 A.

De acordo com o jornal *Courrier Du Brésil* (05/04/1857 nº 14, f.7), João Guilherme Le Gros era casado com Maria Lorenço Le Gros e ambos tinham parentesco ou nacionalidade francesa. No seu inventário de 1866, consta que ele se casou duas vezes, porém só é mencionado o nome da segunda esposa – chamada Josephina Gauthier Le Gros, falecida em novembro de 1866.

O comércio de Le Gros inicia aproximadamente no ano de 1837, momento em que ele inaugura sua loja de vinhos denominada Veive Pain & Legros, com uma sócia, a viúva Rosa Pain, também de nacionalidade francesa.

Na publicação do *Jornal Correio Mercantil* (13/10/ 1856, 2f), verificamos uma nota que indica o falecimento da Rosa Pain (sócia de Le Gros) e uma decisão judicial determinando que os sócios João Guilherme Le-Gros, sua esposa e os seus herdeiros deveriam saldar a dívida da falecida. Em 1857, após herdar a outra parte que pertencia a sua sócia, ele muda a razão social

do estabelecimento de *Veirve Pain & Legros* (Viuva pain e Le Gros) para J. G. Le Gros⁵⁵. Conforme transcrição abaixo:

Casa de commercio de vinhos, que ha a perto de 20 annos gyrava debaixo da firma—Viuva Pain e Le Gros, gryrará d'ora em diante com a firma J. G. Le Gros, que fica responsavel por todas as transacções pendentes. Se alguns negociantes da praça desejarem saber a razão desta mudança, o abaixo assignado está prompto a lhes communicar, ou verbalmente ou por via deste jornal. — J. G. Le Gros, rua de S. José n. 30. (*Correio Mercantil, e Instructivo, Político, Universal*, nº 913, 04/1857, f. 3)

De acordo com o inventário, que teve início em 1866, João Guilherme Le Gros faleceu em 21 de julho de 1866 e a sua esposa Josephina Gauthier Le Gros (suíça) faleceu no dia 30 novembro do mesmo ano. O casal Le Gros deixou seus bens e suas dívidas para os quatro herdeiros. Do casamento de Josephina com o seu primeiro esposo Jacques Pain, Luiza Mexinier⁵⁶ e Henrique Pain são os herdeiros. Do segundo matrimônio de João Guilherme Le Gros com Josephina Le Gros temos como herdeiras Melanie Le Gros⁵⁷ e Guilhermina Augustina Le Gros.

Para dividir os bens e saldar as dívidas os herdeiros venderam as casas da frente e dos fundos sob o nº 30, que compunha a residência e loja de bebidas, no ano de 1870, como afirma no Jornal *Diário do Rio de Janeiro* desse mesmo ano:

Arrematações Judiciarias

Em praça do juízo de orphãos, à travessa da Barreira n. 27, teem de ser arrematados os prédios á rua de S. José ns. 30 e 30 A. a requerimento dos herdeiros do finado Guilherme Legros: sendo a ultima praça na segunda feira 11 do corrente mês, às 11 horas . As avaliações acharam-se no cartório do escrivão Pires Ferrão, à rua da Assembléa n. 52 (*Diario do Rio de Janeiro*, nº 187, f. 3, 09/07/1870)⁵⁸.

⁵⁵ Ver anexo VIII a cópia do jornal.

⁵⁶ Conforme a publicação no jornal *Correio Mercantil*, 20 de setembro de 1859, f 3, a família Le Gros agradece o comparecimento das pessoas na missa de sétimo de Luiza Mexinier. O que pode nos dizer que provavelmente ela faleceu no dia 13/ 09/1859.

⁵⁷ Filha mais velha de João Guilherme Le Gros com Jesephina Legros, por tanto responsável pelo inventário. Ela também foi responsável pela escola *Gros de Instrução e Educação de Meninas* em 1871. (ALMANAK, 1868, P. 751).

⁵⁸ Ver anexo X.

De acordo com o inventário o imóvel foi avaliado por 14:000\$000 e vendido pela herdeira mais velha Melanie Le Gros para Serpa Pinto pelo valor de 14:002.000. Atualmente o número 30 do prédio não existe porque o terreno foi incorporado ao número 36. De fato, o estabelecimento se localizava na esquina da rua São José com a rua do Carmo, região aparentemente valorizada no final do século XIX pela proximidade com a rua Direita (1º de Março) e com a área portuária. Conforme a certidão do cartório do Primeiro Serviço Regional de Imóveis (1º SRI) do Rio de Janeiro⁵⁹, o prédio do nº 30 da rua São José pertenceu ao viúvo Antonio de Serpa Pinto até a data de 18/09/1871, sendo comprado por Desiré Cleophas Guion. Notamos que a escritura de compra e venda foi registrada pelo Tabelião Fialho (Francisco José Fialho) que também era um dos colecionadores que expôs obras na EGBA de 1859.

Tendo em vista a localização privilegiada da casa de comércio e residência de J. G. Le Gros; das constantes viagens dele e de sua esposa ao exterior⁶⁰; pela relação de importações do estabelecimento (móveis, cervejas, vinhos, água mineral e itens não identificados que podem ser quadros)⁶¹ podemos afirmar que, inicialmente, J. G. Le Gros tinha poder aquisitivo para adquirir obras de arte e montar uma coleção privada. Contudo, no ano 1866 uma nota é publicada sobre suas dívidas, que possivelmente ele tentou quitar vendendo alguns quadros:

Há hoje um importante leilão de quadros na rua de S. José n. 31. Os quadros pertencem ao Sr. Le Gros. Há-os de todas as escolas. Dizem ser excelentes. Chamamos para elle a attenção dos amadores. (Diário do Rio de Janeiro, Nº 74, 27/03/1866)⁶²

Deduzimos que, nesse momento, o colecionador Le Gros já estivesse doente e por conta disso estaria vendendo parte de sua coleção privada para saldar dívidas adquiridas pelo seu comércio de bebidas ou até mesmo em

⁵⁹ Livros no cartório referente ao período correspondente entre 23/07/1865 até 04/03/1890, no livro 4-A, folhas 347, nº 794, Escritura de Compra e Venda

⁶⁰ Estes dados são encontrados no *Diário do Rio de Janeiro* entre os anos de 1853 a 1860.

⁶¹ Estes dados são encontrados no *Diário do Rio de Janeiro* entre os anos de 1856 a 1863. Como exemplo citamos o *Diário do Rio de Janeiro*, 08/04/1863, nº 95.

⁶² Ver anexo XI.

função de gastos com a saúde. Entretanto, no inventário do casal Le Gros restava ainda sessenta obras que foram avaliadas pelo inventariante: dez quadros a óleo de diferentes temas, avaliados pelo valor de: 100.000, duas molduras e um quadro não especificado, avaliados por: 4.000 e quarenta e nove quadros de pinturas com gravuras, avaliados por 245.000 reis (ver anexo XIII).

Ao que parece a esposa do colecionador não quis se desfazer dos quadros de seu marido e permaneceu com eles até a sua morte. O mesmo caso pode ser verificado com a viúva do colecionador Salvador Mendonça. No artigo de Paulo Knauss (2001, pp. 31-32) existe uma fotografia que mostra a viúva em uma sala, onde os quadros preenchem os espaços da parede. E ela aparece segurando um livro tendo ao seu lado um cavalete e uma paleta que exprime a ideia de “dona de casa ilustrada e parceira da prática de colecionar”.

Nesse contexto, conhecendo parte da vida de J. G. Le Gros, analisaremos, com certo domínio, a relação colecionador e coleção.

5.2 - A Coleção Le Gros

Até o presente momento não foram encontradas pesquisas referentes à coleção privada de J. G. Le Gros. O que temos está resumido em algumas citações de pesquisadores que tratam da quantidade de suas obras exibidas nas EGBAs. Por esse motivo doravante passamos denominar “*Coleção Le Gros*”, a galeria privada do senhor João Guilherme Le Gros, a lista de parte de sua coleção pode ser encontrada nos catálogos das Exposições Gerais de Belas Artes de 1859, 1860 e 1866.

No que se refere à compra de obras e objetos de artes adquiridos pelos colecionadores do Rio de Janeiro, Paulo Knauss (2001, p.28) afirma:

[...] que a principal forma de aquisição das obras dos colecionadores

foram as viagens à Europa [...] (e) as viagens se constituíram em grande fonte de aquisição, além de oportunidade de convívio com obras da arte europeia.

Logo, a partir do exposto, inferimos que uma das formas de obtenção de obras pelo colecionador Le Gros pode ter sido viagens à Europa. De fato, em 1853, no jornal *Diario do Rio Janeiro*, consta seu nome na lista de saídas de navios como passageiro no pacote inglês (*Diário do Rio de Janeiro, movimento do porto*, nº 136, 1853)⁶³ com destino a Southampton na Inglaterra. Há outra referência de viagem de J. G. Le Gros à França em 1860 (*Diário do Rio de Janeiro*, 16/04/1860, f5), antes da Exposição Geral. Não obstante, por não encontrarmos dados conclusivos até o momento, não podemos descartar a possibilidade de que os colecionadores desse período se articulavam no comércio de obras — trocando, comprando e vendendo entre si. As EGBAs eram certamente o melhor momento para que artistas e colecionadores pudessem expor e comercializar suas obras.

Um grande problema para a pesquisa reside no fato de que temos, para a grande maioria das obras, somente o título e muito raramente a descrição. De fato, somente a obra Cleópatra possui uma descrição completa o que nos impulsionou a dedicarmos aos estudos da trajetória desse quadro em especial nos salões e nas instituições.

O papel do colecionador Le Gros frente à história da academia também se torna importante porque pode trazer novas informações sobre o funcionamento da circulação da arte no Rio de Janeiro e da história do colecionismo na cidade carioca. Cabe ressaltarmos que a Academia seria o principal espaço de exposição das obras dos colecionadores.

Analisando o catálogo de 1859 da EGBA, verificamos que, das seis coleções privadas, a maior pertence à João Guilherme Le Gros. Para Cybele Vidal Neto Fernandes (2007, p. 01), que faz uma análise parcial das outras

⁶³ De fato, as viagens da família Le Gros podem ser atestadas com frequência na coluna “movimento do porto”, da saída e chegada dos pacotes (navios de passageiros), que tinham rotas regulares para a Europa, Estados Unidos e América do Sul.

coleções privadas expostas na EGBA de 1859, essas coleções evidenciam a representatividade da “melhor arte francesa, italiana, flamenga, como a de J. G. Le Gros, com trinta e oito peças”.

Ao que tudo indica J. G. Le Gros exibiu parte de sua galeria privada pela primeira vez na EGBA em 1859, provavelmente em função da reforma Pedreira⁶⁴. A totalidade de obras no catálogo de 1859⁶⁵ é de quarenta e uma pinturas. De fato, temos ciência sobre os limites da análise que cercam a *Coleção Le Gros*, pois além da dificuldade de encontrar o destino das obras com autoria existem obras sem autoria — um grupo de quatorze. No entanto, por meio dos títulos dos quadros, foi possível verificarmos os temas que interessavam ao colecionador.

Do seu acervo, doze pinturas são obras relacionadas a temas religiosos: *São Paulo* (Eustáquio Lessuer); *Êxtase de São Francisco de Paula e Judite e Holofernes* (Francisco Zurbaran); *Santa Família* (Giulio Romano); *Adoração dos pastores* (Luca Giordano); *A ceia* (Paolo Cagliari Veronese); *A Virgem adorando o menino* (Bartolomé Esteban Murillo) e por último aquelas sem indicação de autoria: *Coroação da Virgem*, *Santa Catarina*, *Jesus lançando os mercadores fora do templo*, *Josué fazendo parar o sol*, *A rainha de Sabá oferecendo presentes a Salomão*.

Infelizmente não encontramos o paradeiro desses quadros, talvez seja pelo fato de possuírem títulos e temas comuns a outras obras. Existe uma obra que permanece guardada na reserva técnica no Museu Nacional de Belas Artes no Rio de Janeiro — “*Coroação da Virgem*”. De acordo com os registros do Museu, a obra está catalogada como pintura estrangeira, não possuindo assinatura e adquirida em 1953 do senhor Pedro Gonzalo Veloso. Talvez esta tenha pertencido à J. G. Le Gros.

⁶⁴ Ver na página 47 a nota de rodapé número 25 com a explanação da Reforma Pedreira.

⁶⁵ Esta pesquisa tomou como referência os dados e a grafia da obra de Carlos Roberto 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.** ed. ArteData, 2003. Como exemplo a grafia “Bernardo Belloto, dito Canaletto” em vez de usar a grafia do catálogo de 1859 da EGBA, que aparece escrito apenas “*Canaletto*”. Assim como a grafia do pintor “Breugheul” que aparece no catálogo da AIBA de 1859 como “Breuyheuil”.

As obras *Retrato de uma velha flamenga* e *Família holandesa (interior)* são uma referência à arte da escola flamenga. Com relação ao quadro intitulado: *Lucrecia* (sem autoria), assim como o quadro *Cleópatra*, podemos dizer que são quadros históricos. Aparentemente, o colecionador apreciava personagens e mitologias do Mundo Antigo.

Os quadros *Cleópatra* e *Lucrecia* são interessantes pelo fato de apresentarem a história de mulheres da Antiguidade que se tornaram conhecidas pelas mortes trágicas. Além disso, existe a questão do interesse pela Antiguidade e pela Egíptologia que estavam em voga no século XIX devido às novas descobertas arqueológicas dos séculos XVIII e XIX.

O método científico que se desenvolve ao longo dos séculos XVII e XVIII tem expressão significativa no século XIX com o advento de diversas áreas da Ciência, e em particular da Arqueologia.

No final do século XVIII e ao longo do século XIX, as descobertas arqueológicas do mundo antigo passaram a ser conhecidas pela sociedade europeia, por meio dos trabalhos arqueológicos. Entre eles podemos citar as pesquisas em Roma e Pompéia; as diversas expedições francesas, inglesas e alemãs ao Egito; e o início da corrida científica entre ingleses e franceses para decifrarem a antiga escrita egípcia — os hieróglifos. A decifração, por fim, coube ao francês Jean François Champollion entre 1822 e 1824, que usando o grego e o copta, conseguiu levar a decifração a efeito, passando assim a frente do inglês Thomas Young. Este fato foi significativo e pode ter sido a mola propulsora dos estudos nessa área. Além disso, o Oriente exótico ganhou espaço nas exposições internacionais, e propiciou a produção de estudos voltados para os temas da Antiguidade.

Assim, podemos perceber que no século XIX alguns pintores se debruçaram sobre temas ligados ao mundo antigo, provavelmente inspirados por essas descobertas arqueológicas ou por um público consumidor ávido por temas da Antiguidade. Entre tantos pintores, podemos destacar Sir Lawrence Alma-Tadema (1836-1912), famoso no Reino Unido por retratar, em suas obras, cenários do mundo clássico e do Egito antigo.

Com relação às pinturas com temas ligados ao Antigo Egito Margarete Bakos (2004, p. 90) salienta que “[...] entre 1870 e 1920, muitos pintores ocidentais foram influenciados pela arte egípcia, principalmente inspirados nas obras de sir Lawrence Alma-Tadema”.

Nesse aspecto, entendemos que Le Gros também tivesse interesse pelas pinturas com temas relacionados à antiguidade como o quadro *Cena druidica* de Peter Paul Rubens (1577-1640), e, sobretudo temas ligados à Antiguidade Clássica como no caso de: *Mercúrio adormecendo Argos* de Nicolas Poussin (1594-1665), *Vênus e o Amor* de Giorgio Giorgione (1477-1510) e das obras sem autoria: *Cleópatra* e *Lucrecia*.

A tela *Mercúrio adormecendo Argos* pode ter significado especial para Le Gros, tendo em vista os atributos de Mercúrio. Para os romanos antigos tal divindade estava ligada as relações comerciais, o dom da eloquência necessária para os comerciantes, além de ser considerado o mensageiro dos deuses. Cabe ressaltarmos que, para os antigos gregos, esse deus era conhecido como Hemes, que possuía atributos similares. Não podemos esquecer que Le Gros era um comerciante e uma vez nessa profissão seria importante ele ter os mesmos atributos desse deus, principalmente no que diz respeito à comunicação para com os seus clientes. Há a possibilidade de que o quadro pode representar, em parte, a identidade do colecionador. De fato, poderia “informar” como ele queria (ou gostaria de) ser visto em sua prática social.⁶⁶

Também notamos que Le Gros tinha o interesse em temas de paisagens, inclusive brasileiras, pois em 1859, ele apresenta na EGBA uma pintura de Abraham Louis Buvelot (1814 – 1888) sob o título: *Uma vista do aterrado no Rio de Janeiro*, e em 1860 o colecionador expõe a obra “*Vista*

⁶⁶ É interessante notar que o título da obra se refere a uma estória Greco-Romana envolvendo Zeus (Júpiter), Hera (Juno) e Hermes (mercúrio). Tudo começa com ciúmes de Hera, esposa de Zeus que desconfia de um relacionamento de seu marido com Io (uma ninfa) e para acabar com o interesse de Zeus, ela deixa Io sob a vigia de Argos, que tinha cem olhos e nunca adormecia completamente. Mas, Zeus envia Hermes para libertar sua amada. Assim, esta divindade se transforma em um pastor para se aproximar de Argos e contar histórias embaladas por uma música suave, a fim de adormecê-lo, corta-lhe a cabeça, e libertar Io.

morro do Livramento” do mesmo pintor. E em sua última participação na exposição de 1866, o colecionador/comerciante – de fato seus familiares participam da exposição em função do falecimento – exhibe três pinturas e três desenhos do pintor Henri Nicolas Vinet (1817- 1876).

Na coleção J. G. Le Gros existem cinco pinturas com a titulação iniciada por “cena”, que poderiam retratar uma ação, um momento específico, como se fosse uma “fotografia instantânea”. A obra *Cena de boêmios* de Breugheul (XVI e XVII) nos interessa por fazer referência ao cotidiano de seu estabelecimento de bebidas. Com base no estudo de Marize Malta, sobre ambientes domésticos em fins do século XIX no Rio de Janeiro, inferimos que as obras/objetos podem ter relação com a profissão ou atividade exercida pela pessoa que contemplava a obra. De acordo com a autora “o objeto, ao ser adotado pelo espaço doméstico, vai agregando valores do privado e estabelecendo novas relações com as imagens do interior [...]” (MALTA, 2011, p. 26).

Nesse sentido, o quadro *Cena de boêmios de Breugheul* e o quadro de *Mercúrio adormecendo Argos* de Nicolas Poussin (1594-1665) podem ter servido como elemento decorativo e de atividade exercida no estabelecimento comercial de bebidas e de sua residência, pois ambas eram no mesmo endereço. O quadro *Cena de Boêmios* pode fazer referência às comemorações, tavernas e bebidas enquanto *Mercúrio adormecendo Argos*, estaria relacionado ao comércio.

João Guilherme Le Gros fora apreciador de diversas escolas e estilos. Em termos de temporalidade as obras são relacionadas a pintores dos séculos XVI ao XIX. É possível que muitas das obras sejam originais, mas não podemos descartar a possibilidade de cópias. Realmente era um colecionador eclético das Belas Artes. Assim a coleção de Le Gros se enquadra na análise de Sonia Gomes Pereira, quando a mesma menciona que o “gosto dos colecionadores não era guiado pela noção de estilo, da forma como será entendida posteriormente pela história da arte formulada no final do século

XIX”. De acordo com a autora, essa forma de colecionar possuía um caráter muitas vezes conflitante, pois não seguia um estilo (2013, p. 47).

Coleção privada de João Guilherme Le Gros (1859)⁶⁷

Abraham Louis Buvelot (1814 – 1888)

1. *Uma vista do aterrado no Rio de Janeiro*

Antoine Watteau (1684- 1721)

2. *Cena de mascarados*

Bartolomé Esteban Murillo (1617 - 1682)

3. *Educação da Virgem*

Bernardo Belloto, dito Canaletto (1721-1780)

4. *Praça em Veneza*

Breugheul (XVI e XVII)⁶⁸

5. *Cena de boêmios*

David Teniers (1610 – 1690)

6. *Interior flamengo*

7. *Interior flamengo*

E. H (não identificado)

8. *Marinha*

Eustáquio Lessuer (não identificado)

9. *São Paulo*

Francesco Giuseppe (1727 – 1802)

10. *Combate de mosqueteiros*

Francisco Zurbaran (1598- 1664)

11. *Êxtase de São Francisco de Paula*

12. *Judite e Holofernes*

Francisco Gonaz (não identificado)

13. *Frutas do Brasil*

Giorgio Giorgione (1477- 1510)

14. *Vênus e o Amor*

⁶⁷ Conforme o catálogo da Exposição Geral de Belas Artes de 1859.

⁶⁸ Provavelmente Pieter Bruegel, “o velho” ou “o jovem”.

Giulio Romano (1492/9- 1546)

15. *Santa Família*

Graesbeck (não identificado)

16. *Cena flamenga*

Henrique Nicolau Vinet (1817- 1876)

17. *Vista da Normandia*

Jacob Van Ruysdael (c.1629 -1682)

18. *Cena campestre*

Luca Giordano (1632-1705)

19. *Adoração dos pastores*

Meindert Hobbema (1638-1709)

20. *Paisagem*

Nicolas Poussin (1594-1665)

21. *Mercúrio adormecendo Argos*

Paolo Cagliari Veronese (1528-1588)

22. *A ceia*

Pieter Paul Rubens (1577-1640)

23. *A Virgem, dita da Arára*

24. *Cena druidica*

Rigaud (1659 - 1743)

25. *Retrato do pintor Greuze*

26. *Retrato de um príncipe da Igreja*

Sem nome do autor

27. *Coroação da Virgem*

28. *Flores*

29. *Flores*

30. *Santa Catarina*

31. *Medalhão cercado de flores*

32. *Retrato de uma velha flamenga*

33. *Cleópatra*

34. *Lucrecia*

35. *Família holandesa (interior)*

36. *Animais*

37. *Jesus lançando os mercadores fora do templo*

38. *Menina com pombo*

39. *Frutas da Europa (Escola Flamenga)*

40. *Frutas da Europa*
41. *Frutas*

Segundo Donato Mello Júnior (1984, p. 267) o pintor Henrique Nicolau Vinet chegou ao Rio de Janeiro em 1856 com a obra *Uma Vista da Normandia* e este quadro foi adquirido por J. G. Le Gros entre 1856 e 1859. Este dado é confirmado, visto que, em 1859 a obra pertence a sua galeria privada exposta na EGBA, conforme o próprio catálogo.

Apesar de Le Gros comercializar parte das suas pinturas em 1860, aparentemente ele adquiriu outras seis pinturas para a sua coleção, coincidentemente ou não, no ano que viajou para França (*Diário do Rio de Janeiro*, nº 5, 16/05/1860, f5). Todavia, a pintura de Graesbeck (*Músicos da aldeia*) se repete, podendo ser a mesma ou outra pintura com o mesmo tema.

Abraham Louis Bulevot (1814 – 1888)

42. *Vista tomada do morro do Livramento*

Bartolomé Esteban Murillo (1617– 1682).

43. *A Virgem adorando o menino*

Graesbeck (não identificado)

44. *Músicos da aldeia*⁶⁹

45. *Músicos da aldeia*⁷⁰

Sem nome do autor

46. *Josué fazendo parar o sol*

47. *A rainha de Sabá oferecendo presentes a Salomão*

Na Exposição Geral de 1866, ele apresenta apenas três quadros de sua coleção, que não foram expostos nas EGBAs anteriores, e três desenhos,

⁶⁹ No catálogo de LEVY, Carlos Roberto Maciel. Exposições Gerais da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes, na página 140, consta atribuição ao pintor.

⁷⁰ No catálogo de Levy, página 140, há também o quadro São Bartolomeu atribuído a este pintor

sendo dois a pastel (*Vista da fortaleza de Santa Cruz tirada do Morro de Santa Thereza, e Uma fazenda perto do Porto Velho em Cantagallo*), e um desenho a sépia (*Pantanal na vargem do rio Dires na província de Normandia - França*). Todas as obras são de *Henrique Nicolau Vinet*.

Henrique Nicolau Vinet (1817- 1876)

48. *Entrada da vila de Nova Friburgo do lado de Cantagalo*⁷¹

49. *Vista da serra de Nova Friburgo tirada da saída da estação de cachoeiras*

50. *Vista tirada em Chailly perto da floresta de Fontainebleau*

O casal Le Gros faleceu em 1866 antes EGBA, mas pudemos identificar um senhor Le Gros nesse catálogo. Acreditamos que seja um dos herdeiros ou familiares que participou desta EGBA. Donato Mello Júnior destaca que a obra “*Entrada da vila de Nova Friburgo do lado de Cantagalo*” do artista Henri Nicolas Vinet também pertencia à coleção Le Gros até 1866 (fig. 18).

Figura 18: Entrada da Vila de Nova Friburgo do lado de Cantagalo



Entrada da Vila de Nova Friburgo do lado de Cantagalo, 1866 – Vinet, óleo sobre tela 28 x 40,50 cm- Localização da obra desconhecida.

Imagem disponível: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa24558/vinet>

Os quadros expostos por Le Gros nas EGBAs dos anos 1859, 1860 e 1866 somam cinquenta obras, mas ao analisarmos o inventário do colecionador João Guilherme Le Gros, verificamos que havia 60 obras, mas algumas são registradas como desenhos, porém sem descrição, o que dificulta nossa análise de quais obras não foram expostas nas EGBAs.

Das 50 peças, ele aparentemente comercializou ou doou o quadro *Cleópatra* (sem nome de autor) para a AIBA. Isto pode ser verificado ao se comparar os catálogos de 1859 e 1860. Nesse último catálogo, essa obra é citada como pertencente ao acervo de pinturas antigas da AIBA que passaram por restauração. Outras pinturas também parecem ter sido transferidas para o acervo da AIBA, mas como o título se confunde com o de outras obras, torna

difícil uma identificação precisa. Como exemplo, citamos os quadros *Santa Família* (Julio Romano), *Flores* (sem nome) e *Paisagem* (Meindert Hobbema).

No catálogo de 1860, Le Gros apresenta seis obras diferentes do catálogo de 1859, e na EGBA de 1866, ele expõe três outras obras que não aparecem nos catálogos anteriores. As obras expostas em 1860 também não aparecem neste catálogo (1866). Desta forma, é possível pensar que Le Gros comercializava suas obras e isto pode denotar a importância em obter telas com temas diversificados.

A Coleção Le Gros, e as outras coleções citadas, são significativas para a compreensão da dinâmica do colecionismo durante o século XIX e identificação de um mercado de artes que atendia a segmentos de recursos da sociedade carioca.

Considerações finais

Nesta dissertação buscamos analisar a trajetória da obra *Cleópatra* que pertence atualmente à pinacoteca do Museu Dom João VI situado na Escola de Belas Artes (EBA) da Universidade Federal do Rio de Janeiro. O quadro passou a integrar o acervo didático do Museu ano no de 1979 — ano da fundação do Museu.

Essa pintura se encontra em bom estado de conservação, sem identificação de autoria, nem data precisa de composição. No registro do Museu, existem lacunas quanto à datação e se trata de uma cópia ou uma obra original.

Ao longo de nossa pesquisa conseguimos verificar a trajetória do quadro Cleópatra em função das análises dos catálogos das Exposições Gerais de Belas Artes no Rio de Janeiro entre os anos de 1859 e 1891 e da análise do *Pequeno Catálogo de Bens Artísticos* da ENBA de 1957. Em consequência, confirmamos que a obra inicialmente fez parte de uma coleção privada, cujo proprietário era um comerciante francês de bebidas importadas com atuação no Rio de Janeiro, chamado João Guilherme Le Gros.

Não sabemos ao certo como o quadro chegou às mãos de João Guilherme Le Gros devido à falta de documentação, entretanto, é possível que ele tenha adquirido tal obra em suas viagens à Europa ou por meio de negociações de obras no mercado de artes do Rio de Janeiro. Em função das pesquisas, pudemos reconstruir o percurso que a obra fez da *Coleção Le Gros* por volta de 1859, até o Museu Dom João VI em 1979, ou seja, 120 anos.

O quadro Cleópatra fez sua primeira aparição em público na Exposição Geral de Belas Artes de 1859; tornando-se parte do acervo da Academia Imperial de Belas Artes, por compra ou doação, em 1860. Com a implantação da república continuou a fazer parte do acervo da Escola Nacional de Belas

Artes (ENBA) – novo nome para a Academia Imperial de Belas Artes. Em 1937, com a fundação do Museu Nacional de Belas Artes, obras de maior envergadura passaram a compor o seu acervo interno, enquanto as obras didáticas, cerca de 6600 peças (PERIERA, 2008, p. 6), permaneceram na ENBA. Finalmente, a tela *Cleópatra* passou a pertencer ao acervo do Museu D. João VI desde a sua fundação em 1979.

O quadro enigmático, sem autoria e inventário no Museu D. João VI nos revelou importantes informações: a dinâmica do comércio de arte realizado na cidade do Rio de Janeiro no século XIX; a função didática das cópias de pinturas europeias dentro na AIBA; a prática do colecionismo na cidade do Rio de Janeiro; e o simbolismo das representações de Cleópatra na arte italiana ao longo do século XVII.

A nossa pesquisa também identificou algumas funções possíveis para a obra na Academia Imperial de Belas Artes. Seu papel foi significativo, pois ela era um modelo da arte genovesa. E, provavelmente, a de ser um trabalho do artista genovês Bartolomeo Biscaino, que retratava a expressão gestual do sentimento de dor que se misturava com uma ação heroica da morte – como por exemplo, o tema do suicídio de Cleópatra e as telas *A Morte de Lucrecia* e *Santa Giustina*. Outra função que identificamos é a obra remeter ao Orientalismo e ao Exotismo da segunda metade do século XIX.

Nossa análise comparativa de obras de Bartolomeo Biscaino com a *Cleópatra* do Museu Dom João VI revelou semelhanças em sua composição, desenho e na representação de partes do corpo da personagem. Entretanto, estas semelhanças não estão presentes em todas as obras. Mas os indícios nos levam a defender que a pintura *Cleópatra* do museu D. João VI foi retratada com base nas pinturas de Bartolomeo Biscaino.

Além disso, o estudo da obra *Cleópatra* possibilitou encontrar informações sobre colecionadores significativos do século XIX que participaram da Exposição Geral de Belas Artes de 1859. São eles: José Thomaz de Oliveira Barbosa, Domingos José Oliveira Mello, Francisco José Fialho, Antônio

de Souza Ribeiro e João Guilherme Le Gros. Cabe ressaltarmos que tais coleções, até o presente momento, não foram estudadas com afinco.

Tendo em vista que o quadro *Cleópatra* pertenceu à coleção privada de João Guilherme Le Gros foi necessário um estudo desse acervo que denominamos *Coleção Le Gros*

Em suma, a *Coleção Le Gros* ilumina as questões relativas à circulação da arte no Rio de Janeiro, sobre a articulação de colecionadores e seus gostos, além de fornecer subsídios para compreensão das possíveis formas de adquirir quadros: seja por meio de leilões, compra, venda e doações. Sua coleção também abarca as relações e a importância do colecionismo na cidade do Rio de Janeiro; seja ela realizada para obter status, poder ou prestígio na sociedade; seja para adequar-se à cultura oitocentista, que consistia em decorar seus ambientes com pinturas e objetos de outras partes do mundo.

Assim, o quadro aparentemente enigmático, simples em sua composição, pouco atraente aos olhos de muitos demonstrou ser rico em abordagens e desdobramentos que nos levou a uma história de mais de 120 anos (1859-1979) de percurso.

Referências Bibliográficas

Fontes primárias:

Catálogo da Exposição Geral de Belas Artes. Rio de Janeiro: Na Typographia Nacional, 1852 (Biblioteca do Museu Nacional de Belas Artes).

Catálogo da Exposição Geral de Belas Artes. Rio de Janeiro: Na Typographia Nacional, 1859 (Biblioteca do Museu Nacional de Belas Artes).

Catálogo da Exposição Geral de Belas Artes. Rio de Janeiro: Na Typographia Nacional, 1860 (Biblioteca do Museu Nacional de Belas Artes).

Catálogo da Exposição Geral de Belas Artes. Rio de Janeiro: Na Typographia Nacional, 1863 (Biblioteca do Museu Nacional de Belas Artes).

Catálogo da Exposição Geral de Belas Artes. Rio de Janeiro: Na Typographia Nacional, 1864 (Biblioteca do Museu Nacional de Belas Artes).

Catálogo da Exposição Geral de Belas Artes. Rio de Janeiro: Na Typographia Nacional, 1863 (Biblioteca do Museu Nacional de Belas Artes).

Catálogo da Exposição Geral de Belas Artes. Rio de Janeiro: Na Typographia Nacional, 1866 (Biblioteca do Museu Nacional de Belas Artes).

Catálogo da Exposição Geral de Belas Artes. Rio de Janeiro: Na Typographia Nacional, 1889 (Biblioteca do Museu Nacional de Belas Artes).

Catálogo da Exposição Geral de Belas Artes. Rio de Janeiro: Na Typographia Nacional, 1890 (Biblioteca do Museu Nacional de Belas Artes).

Inventário de João Guilherme Le Gros e Melanie Le Gros. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional do Rio de Janeiro-RJ, 1866, pp. 1-113.

DIO, Cassio. **History of Rome.** London: The Loeb Classical Library edition, 1916. Acessado 15 de Abril de 2014. Vol. IV. Disponível em: http://penelope.uchicago.edu/Thayer/E/Roman/Texts/Cassius_Dio/home.html

PLUTARCH, **The Parallel Lives – Life of Antony.** London: the Loeb Classical Library edition, 1920, Vol. IX. Acessado 15 de Abril de 2014. <http://penelope.uchicago.edu/Thayer/E/Roman/Texts/Plutarch/Lives/home.html>

RATTI Raffaello. **Delle Vite de Pittori, Scutori e Architetti Genovesi – tomo secondo.** Genova: Stamperia Casamara, 1768.

<https://archive.org/details/vitedepittoriscu02sopr>

SHARP, Jane. **The Compleat midwives' Companion or the Art of Midwifry improved**. 3rd edition. London: printed for John Marshall, 1724 (1671), 217 pp.

SOPRANI, Raffaello. **Vite de Pittori, Scutori e Architetti Genovesi – tomo primo**. Genova: Stamperia Casamara, 1674.

<https://archive.org/details/vitedepittoriscu01sopr>

Cleopatre: Dans le Miroir de L'art Occidental, Musee Rath, Geneve (Geneve: Musees d'art et d'histoire, 2004) p.358-360. Disponível em: <http://collections.vam.ac.uk/item/O115948/cleopatra-at-philae-oil-painting-alma-tadema-lawrence/>

Pequeno Catálogo dos Bens Artísticos, Escola Nacional de Belas Artes, seria A, 1957, nº 1, Acervo da Fundação da Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro- RJ, Hemeroteca Digital Brasileira.

Periódicos

Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro (Almanack Laemmert) Rio de Janeiro: Laemmert, 1871, 1885.

Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial da Corte e província do Rio de Janeiro. 1868, Acervo da Fundação da Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro- RJ, Hemeroteca Digital Brasileira.

Courrier Du Brésil nº 14, 5 abril 1857, 7f. Acervo da Fundação da Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro, Hemeroteca Digital Brasileira.

Correio Mercantil, Domingo 13 de outubro de 1856, 2f. Acervo da Fundação da Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro, Hemeroteca Digital Brasileira.

Correio Mercantil, Domingo, 19 de abril de 1856, nº 102 f. 1. Acervo da Fundação da Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro, Hemeroteca Digital Brasileira.

Correio Mercantil, e instructivo, Político, Universal, nº 91, 3 de abril de 1857, f. 3. Acervo da Fundação da Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro, Hemeroteca Digital Brasileira.

Diario do Rio de Janeiro, nº 120, quarta-feira, 4 de maio de 1853, f.2, Acervo da Fundação da Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro, Hemeroteca Digital Brasileira.

Diario do Rio de Janeiro, nº 74, 27 de março de 1866. Acervo da Fundação da Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro- RJ, Hemeroteca Digital Brasileira.

Diario do Rio de Janeiro, nº 5, f. 3, 16 de maio de 1860. Acervo da Fundação da Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro, Hemeroteca Digital Brasileira.

Diário do Rio de Janeiro, nº 262, Sábado dia 25 de setembro de 1869, f. 3. Acervo da Fundação da Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro, Hemeroteca Digital Brasileira.

Diário do Rio de Janeiro, nº 187, f. 3, sábado nove de julho de 1870, Acervo da Fundação da Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro, Hemeroteca Digital Brasileira. *Jornal do Commercio*, segunda-feira, 15 de março de 1859, nº 74, f. 01, Acervo da Fundação da Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro, Hemeroteca Digital Brasileira.

Jornal do Commercio, segunda-feira, 21 de março de 1859, nº 80, f. 01, Acervo da Fundação da Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro, Hemeroteca Digital Brasileira.

Catálogos on-line

Fondazione Zeri – Università de Bologna
<http://www.fondazionezeri.unibo.it/it>

Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional
<http://memoria.bn.br/hdb/periodico.aspx>

Bibliografia

ACIF, Maria Cristina Volpi. **A aparência Vestida na Coleção Ferreira Neves do Museu D. João VI: Relato de um processo de trabalho.** In: O Ensino Artístico, a História da Arte e o Museu D. João VI. (Org) Marize Malta. Rio de Janeiro, EBA/UFRJ, 2010.

AFFRONTI, Fabrizio. Biscaino e Castello Due Artisti a Confronto. In: La Casana, 2008, nº 1, pp. 42-49.

ARCINIEGA, Alberto Prieto. **Cleopatra In The Fiction: the cinema.** Ediciones Universidad de Salamanca Stud, hist., Hã antig. 18, 2000, pp. 143-176.

ARGAN, G. C. **História da Arte Italiana – De Michelangelo ao Futurismo.** São Paulo: Cosac Naify, 2003 (1968).

AZEVEDO, Evelyne. **O Egito Mítico de Athanasius Kircher: o Obeliscus Pamphilius e a fonte dos quatro rios na Praça Navona.** Campinas: Dissertação-UNICAMP, 2009.

BAKOS, Margaret (org.), Egiptomania. **O Egito no Brasil**, Paris Editorial, São Paulo, 2004.

BALTHAZAR, Gregory Da Silva. **A(s) Cleópatra(s) De Plutarco: As Múltiplas Faces Da Última Monarca Do Antigo Egito Nas Vidas Paralelas.** Dissertação de mestrado do Instituto Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná, 2013.

BALTHAZAR, Gregory. **Diálogos com o Mundo Faraônico.** Rio Grande: FURG, 2010, pp. 19-22.

BAMBACH, Carmen. OREINSTEIN, Nadine M. (orgs). *Genoa Drawing and Prints 1530-1800.* New York: Metropolitan Museum of Art, 1996.

BENJAMIN, Mossé. **Dom Pedro II, Imperador do Brasil: o Imperador visto pelo barão do Rio Branco.** Brasília: FUNAG, 2015.

BITTENCOURT, Gean Maria. **A Missão Artística Francesa de 1816,** Museu das Armas Ferreira da Cunha; Petrópolis 1967, 2ª Ed.

BLOM, Philipp. **Ter e Manter: uma história íntima de colecionadores e coleções.** Rio de Janeiro: Record, 2003.

BRIER, Bob. **Egyptomania: Our Three Thousand Year Obsession with the Land of the Pharaohs.** Palgrave: Macmillan, 2013.

CARIA, Thamís Malena M. **Aspectos da condição feminina no antigo Egito.** Revista Mundo Antigo (NEHMAAT-UFF/PUCG), Campos dos Goytacazes (RJ), Ano II - Volume II- Número 1, pp 93-106, Junho, 2013. <http://www.nehmaat.uff.br/revista/2013-1/artigo04-2013-1.pdf>. Data de acesso: 18/11/2014.

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

CARVALHO, José Murilo de. **A Construção da Ordem: a elite política imperial; Teatro das Sombras: a política imperial.** 2 ed. rev. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, Relume-Dumará, 1996.

CASTRO, Isis Pimentel de. **Arte & História: a concepção de arte no Oitocentos e sua relação com a cultura histórica.** SAECULUM Revista de História, João Pessoa, Jan/ Fev, 2006 pp. 176-177.

CHAVES, Mariana Guimarães. **ARTE E ESTADO: um olhar sobre o mecenato artístico no Segundo Reinado (1840-1889).** Dissertação, Universidade Federal de Juiz de Fora – UFJF, 2015. Disponível em: <http://www.ufjf.br/ppghistoria/files/2015/08/DISSERTA%C3%87%C3%83O-MESTRADO-VERS%C3%83O-FINAL.pdf>

COLI, Jorge. **Como estudar a arte brasileira do século XIX?** São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.

COLI, Jorge. **O que é Arte.** Editora Brasiliense. São Paulo, SP, 2006.

DIAS, Elaine. **Paisagem e Academia: Félix-Émile Taunay e o Brasil (1824-1851)**. São Paulo: ed. Unicamp, 2009.

DIAS, Elaine. **O Epítome de anatomia de Félix-Émile Taunay, 1837**. In: Revista de História da Arte e Arqueologia (UNICAMP), Campinas, 2006, nº 6, pp. 83-96.

DUBY, Georges; PERROT, Michele (org.). **História das Mulheres no Ocidente**. Tradução portuguesa. Porto: Afrontamento, Volume IV; São Paulo: 1990.

FERREIRA, Luísa de Nazaré, RODRIGUES, Paulo Simões e RODRIGUES, Nuno Simões. **Plutarco e as Artes - Pintura, Cinema e Artes Decorativas**. Coimbra: Editora Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos Edição: 1ª/2010.

FERNANDES, Cybele V. F. **A construção simbólica da nação: a pintura e a escultura nas Exposições Gerais da Academia Imperial das Belas Artes. 19&20**, Rio de Janeiro, v. II, n. 4, out. 2007. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/obras/cfv_egba.htm

FERNANDES, Cybele Vidal N. **O ensino acadêmico e o ambiente artístico no Rio de Janeiro através das Exposições Gerais**. In: Arthur Valle & Camila Dazzi (Org.). Oitocentos - Arte Brasileira do Império à República. Rio de Janeiro: ed. EDUR-UFRRJ/DezenoveVinte, 2010, 1 v, Tomo 2, p. 177.

FLOR, Flora. **Coleção didática do Museu D. João VI: cópias pintadas e suas obras de referência**. In: MALTA, Marize & TERRA (Orgs), Carlos G. Arquivos da Escola de Belas Artes nº 23: por dentro: fontes, problemáticas e rumos no MDJVI. Especial- VI seminário D. João VI, Rio de Janeiro, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Belas Artes, 2014.

GALVÃO, Alfredo. **Manuel de Araújo de Pôrto-Alegre: sua influência na Academia de Imperail de Belas Artes e no meio artístico do Rio de Janeiro**. In Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Rio de Janeiro: IPHAN, N. 14, 1959. Disponível em:

<http://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=RevIPHAN&PagFis=2524&Pesq=>

GOLDNER, George R., HENDRIX, Lee. **European Drawings 2: Catalogue of the collections**. Malibu: The J. Paul Getty Museum, 1992.

GOMBRICH, E.H. **A História da Arte**. 16º ed, Rio de Janeiro, LTC, 1999

GRANT, Michael. **Cleópatra**. Hachete: Castel Books, 2011.

GRIMAL, Nicolas. **História do Antigo Egito**. São Paulo: Forense Universitária, 2012.

GUIDE, Juliana Ferrari. **O Suicídio de Lucrecia, pelo Ateliê de Guido Reni, do Museu de Arte de São Paulo: apontamentos preliminares**. Anais do IV

Encontro de Pesquisa de graduação em História, 2012. Disponível em <http://www.ifch.unicamp.br/corpo.php?pasta=graduacao&texto=IVencontrohistoria>

GRISWOLD, Willian M. **Painting and Drawing in Genoa: An Overview.** In:

HIGONNET, Anne. **Mulheres e Imagens.** In : DUBY, Georges; PERROT, Michele (org.). História das Mulheres no Ocidente. Tradução portuguesa. Porto: Afrontamento, Volume IV; São Paulo: 1990.

HUMBERT, Jean-Marcel. (org.). **L'Égyptomanie à l'épreuve de l'Archeologie.** Paris: Musée du Louvre, 1996.

JÚNIOR, Donato Mello. **As Exposições Gerais na Academia Imperial das Belas Artes no Segundo Reinado: sua importância artística e a presença de D. Pedro II.** In: Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. Rio de Janeiro, 1984, V. 1, Brasília.

KNAUSS, Paulo. **O Cavalete e a Paleta: arte e prática de colecionar no Brasil.** In: Anais do Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro, 2001. P. 23-44. Acessado em: <http://www.labhoi.uff.br/node/468>.

LACOMBE, Luiz. **Dom Pedro II: viagens pelo Brasil - Bahia, Sergipe e Alagoas – 1859.** Rio de Janeiro: Letras & Expressões, 2003.

LAURENTIIS, Elena de. **Il Pio Genovese – Giovanni Battista Castello** In: Alumina, Numero 37, Aprile-Giugno, 2012, pp. 26-35.

https://www.academia.edu/27310640/Il_pio_genovese_Giovanni_Battista_Castello_Alumina_Pagine_miniate_37_aprile_giugno_2012_pp_26-35

LENZI, Maria Isabel Ribeiro. **“Para aprendermos história sem nos fatigar”: a tradição do antiquário e a historiografia de Gilberto Ferrez.** Tese de Doutorado da Universidade Federal Fluminense, Niterói-RJ; Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, 2013.

LEITE, Reginaldo Rocha Leite. **“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, 2008.

LEVY, Carlos Roberto Maciel. **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. ed. ArteData, 2003.

LIMA, Valeria Alves Esteves. **A Academia Imperial das Belas-Artes: um projeto político para as artes no Brasil.** Dissertação de Mestrado, UNICAMP – SP, 1994.

MACEDO, Joaquim Manuel de. **Um Passeio Pela Cidade do Rio de Janeiro.** Brasília: Senado Federal, 2005, Vol. 42.

MARQUES, Luiz (org). **Pintura Italiana Anterior ao Século XIX no Museu Nacional de Belas Artes**. Catalogo, Instituto Italiano di Cultura- Rio de Janeiro, Area Editorial Ltda, 1992. Obra ilustrada sobre o tema, 194 páginas.

MARQUES DOS SANTOS, Francisco. “**Subsídios para a história das belas artes no Segundo Reinado**: as belas artes na Regência”. In: Estudos Brasileiros. Rio de Janeiro, v. 9, jul-dez 1942, pp. 417-571.

MARQUES, Luiz. **A Arte Italiana no Museu Nacional de Belas Artes - Corpus da Arte Italiana em coleções brasileiras, 1250-1950**. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes, 1996.

MALTA, Marize. **Projeto museológico do museu D. João VI e a questão da reserva técnica exibida**. In: O Ensino Artístico, a História da Arte e o Museu D. João VI. (Org) Marize Malta. Rio de Janeiro, EBA/UFRJ, 2010.

MALTA, Marize. **O Olhar Decorativo: ambientes domésticos em fins do século XIX no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro, Mauad X: Faperj, 2011.

MONTANARI, Giacomo. **Libri dipinti statue. Rapporti e relazioni tra raccolte librerie, collezionismo e produzione artistica a Genova tra XVI e XVIII secolo**. Gênova: Università di Genova, 2015.

OFFEN, Karen. **Challenging male hegemony: feminist criticism and the context for women’ movements in the age of European Revolution and Counterrevolution 1789-1860** IN: PALETSCHEK, Sylvia. PIETROW-ENNKER, Bianka. Women’s emancipation movements in the nineteenth. Stanford: Stanford University Press, 2004.

ORENSTEIN, Nadine M. **Printmaking by Genoese Artists** In: BAMBACH, Carmen. ORENSTEIN, Nadine M. (orgs). *Genoa Drawing and Prints 1530-1800*. New York: Metropolitan Museum of Art, 1996.

OLANDO, Anna. **Bartolomeo Biscaino**. In: Asta di Antiquario Boetto s.r.l, 28 de setembro de 2015.

ORLANDO, Anna. **Um Flamingo a Genova: documenti figurativi per Giacomo Legi**. In: Paragone Arte, Anno XLVI, Terza serie, Numero 4(549), Novembre 1995, pp. 62-97.

PEREIRA, Walter Luiz carneiro de Mattos. **Óleo Sobre Tela, olhos para a História: Memória e pintura histórica nas Exposição Gerais de Belas Artes do Brasil Império (1872 e 1879)**. Rio de Janeiro: 7 Letras, Faperj, 2013.

PEREIRA, Sonia Gomes (org). **O novo Museu D. João VI** (catálogo). Rio de Janeiro, UFRJ, Escola de Belas Artes, 2008.

PEREIRA, Sonia Gomes. **O projeto e a reformulação do museu D. João VI**. In: MALTA, Marize (org.). *O ensino Artístico, a história da arte no museu D. João VI*. Rio de Janeiro, EBA/UFRJ, 2010.

PEREIRA, Sonia Gomes. **O novo Museu Dom João VI**. Revista de História da Arte e Arqueologia (UNICAMP), Campinas, Nº 15, pp. 111-131, Janeiro-Junho, 2011.

PEREIRA, Sonia Gomes. **Artistas, Intituições, e Mecenas: A discussão sobre a Tradição**. In: (CIHAC), CHRISTO, Maraliz de C. Vieira & MENESES, Patrícia (Orgs). Anais do II Colóquio Internacional de História da Arte e da Cultura, Vol. I, Nº I, Juiz de Fora- MG, Universidade Federal de Juiz de Fora, 2012.

PEVSNER, Nikolaus. **Academias de Arte. São Paulo**: Companhia das Letras, 2005.

Quírico, Tamara. **A iconografia do Inferno na tradição artística medieval**. In: ZIERER, Adriana (coord.). Mirabilia 12. Paraíso, Purgatório e Inferno: a Religiosidade na Idade Média, Jan-Jun 2011/ISSN 1676-5818.

RIBEIRO, Raquel Alexandra Oliveira da Silva. **Romantismo Contextualização histórica e das artes**. Instituto Politécnico de Castelo Branco/ Escola Superior de Artes Aplicadas, Castelo Branco- Portugal, 2010, Dissertação de mestrado.

RIVERO, Pilar. **A Política Externa de Cleóptra Filópator**. In: FUNARI, P.P.A. et al. (org.). Amor, desejo e poder na Antigüidade. Relações de gênero e representações do feminino. Campinas: Editora UNICAMP, 2003. p. 97-216.

RODRIGUES, Antenor Salzer. **Sexualidade e perversão na literatura romântica**. In: Revista Psicolog RODRIGUES, Rodrigo Freitas. **Imagens de morte como manifestação do erótico**. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, 2011.

RODRIGUES, Paulo Simões. **Um percurso Temático no Tempo: As vidas paralelas de Plutarco e a pintura europeia do século XVI ao século XIX**. In: FERREIRA, Luíza De Nazaré, et Al. Plutarco e as Artes: pintura, cinema e artes decorativas. Coimbra: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos- Universidade de Coimbra, 2010.

SANGUINETE, Daniele. **Ebbe il nostro Valerio quattro Discepole, tutti di buona riuscita**. IN: GALLO, Castaldi Mazia. Valerio Castello. Milano: Ministero per i bene e le attività Culturali, 2008.

SANFELICE, Pérola de Paula. **Amor e Sexualidade em Ruínas: as pinturas da deusa Vênus nas paredes de colonia cornelia veneria pompeianorum**. Dissertação de mestrado, UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ, 2012: p 1-147.

SANTO, Silvia Maria do Espírito. **A contribuição do estudo do colecionismo para historiografia do Museu Histórico do antigo “Oeste Paulista”**. Revista digital: TransInformação, Campinas, jan./abr., 2011.

SANTOS, Jancileide Souza Dos. **Coleções, Coleccionismo e Colecionadores: um estudo sobre o processo de legitimidade artística da produção de arte popular católica na bahia entre as décadas de 1940 a 1960.** Dissertação de mestrado da Universidade Federal da Bahia, Escola de Belas Artes, 222 p., 2013.

SILVA, Dalmo de Oliveira Souza e. **Missão Artística Francesa “a colônia de artistas de Le Breton”** in: Pesquisa em Debate, edição 10, v. 6, n. 1, jan/jun 2009. Acesso: 24-01-14 às 12h 01m. Disponível em:

http://www.pesquisaemdebate.net/docs/pesquisaEmDebate_10/artigo_5.pdf

SILVA, Ana Rita Ferreira da. **A relação entre a moda e o cinema.** Portugal, Dissertação de mestrado, Universidade do Minho, 2014.

SILVA, Thais Rocha. **Construtos de Gênero no Egito Ptolomaico: uma proposta de leitura das cartas gregas e demóticas.** São Paulo, Dissertação de mestrado-USP, 2013.

SOUZA, Renata Soares de. **Cleópatra e o cinema hollywoodiano na primeira metade do século XX.** Revista Mundo Antigo – Ano III, V. 3, N° 05 – Julho – 2014. Disponível em: <http://www.nehmaat.uff.br/revista/2014-1/artigo05-2014-1.pdf>

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **“Espelho de Projeções: os Franceses no Brasil de D. João”.** Dossiê Família Real no Brasil, n. 79, pp. 54-69, set.-nov./2008. Disponível em: <http://www.usp.br/revistausp/79/06-lilia.pdf>

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **As barbas do imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos.** São Paulo, Companhia das Letras, 1998.

SQUEFF, Letícia. **Uma Galeria para o Império: A coleção escola brasileira e as origens do Museu nacional de Belas Artes.** São Paulo: EDUSP, 2012.

SQUEFF, Letícia Coelho. **A Reforma Pedreira na Academia de Belas Artes (1854-1857) e a constituição do espaço social do artista.** Caderno CEDES, v. 20, n. 51, nov. 2000.

TEDESCO, Cristine. **A arte pictórica de Artemísia Gentileschi nos olhares generificados da história.** VISUALIDADES, Goiânia v.10 n.1 p. 205-225, jan-jun 2012.

TRIADÓ, Juan-Ramón. **Saber Ver a Arte Barroca .**São Paulo, Martins Fontes 1991 .

URBINI, Silvi, **Il mito di Cleopatra. Motivi ed esiti della sua rinnovata fortuna fra Rinascimento e Barocco.** in "Xenia Antiqua", II, 1993, pp.181-222.

UCKO, Peter (ed.). **Living Symbols of Ancient Egypt**. Public Archaeology, London, 2006, volume 5.

VALVERDE, Isabel & PICAZO, Maria ?**La reina vencida? Cleopatra y El poder em El arte y La literatura**. In: Congreso Internacional "Imágenes", La Antigüedad en las Artes escénicas y visuales. Editora : Universidad de La Rioja, 2008.

Disponível em : <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2663483>

WÖLFFLIN, Heinrich. **Renascença e Barroco: estudo sobre a essência do estilo barroco e sua origem na Itália**. Edição: São Paulo: Perspectiva, 2012.

WEID, Elisabeth von der. **As primeiras intervenções tecnológicas no espaço urbano Rio de Janeiro – séculos XVIII-XIX**. Anais da ANPUH, XXII simpósio nacional de história – João Pessoa, 2003.

ZOLBERG, Vera. **Para uma Sociologia das Artes**. São Paulo: Editora SENAC, 2006, pp-207-208.

Anexos

Anexo I- Cadastro da obra Cleópatra do MDVI

Registr 3270 ✓

Classe Artes visuais
Subclasse Pintura

Autor: Não identificada Assinatura: s/a

Co-Autoria:

Datação: 17__ Local

Título: Cleópatra

Técnica_Material: Óleo/teia

Dimensão 85,0 x 68,3 cm

Aquisição: Modo Incorporação Ano: 1979 Conservação Bom

Concursos, Exposições, Premiações e

Tema: Histórico Localização GR ^{PT} TM 47

OBS:

Movimentação:

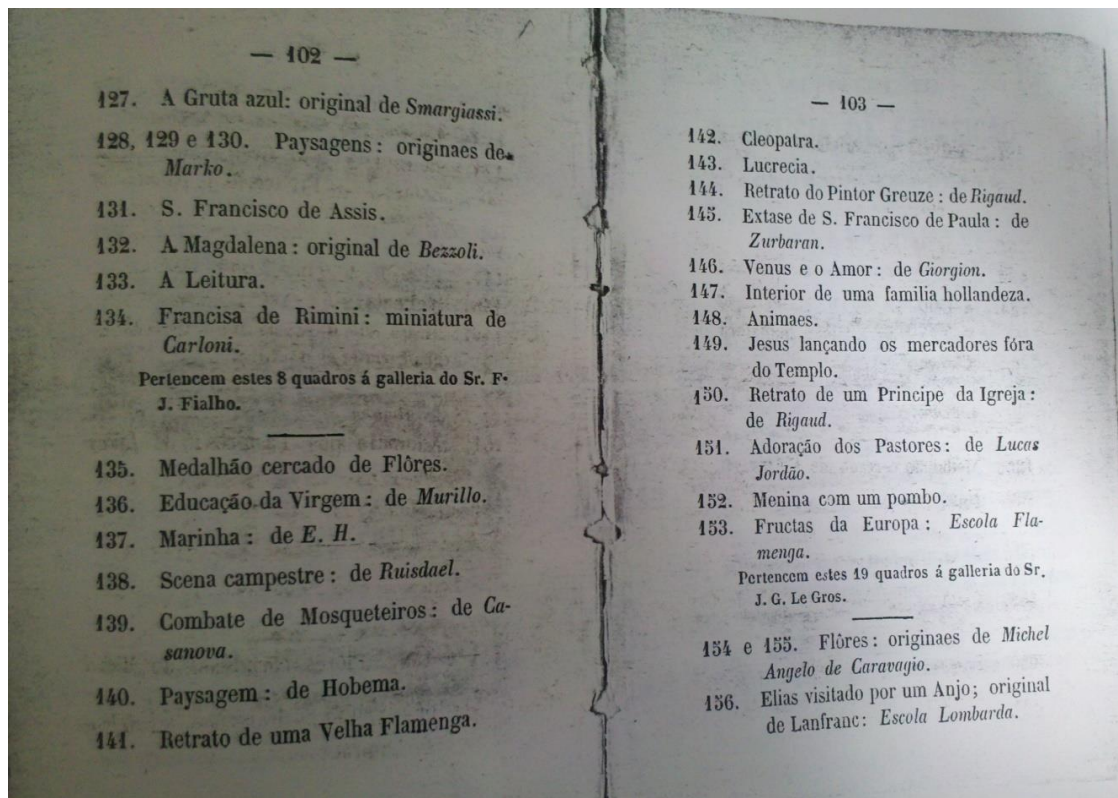
UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO. ESCOLA DE BELAS ARTES. MUSEU D. JOÃO VI
MUSEOLOGIA. RELATÓRIO GERAL DO ACERVO MUSEOLÓGICO

Registr 3271 ✓

Classe Artes visuais
Subclasse Pintura

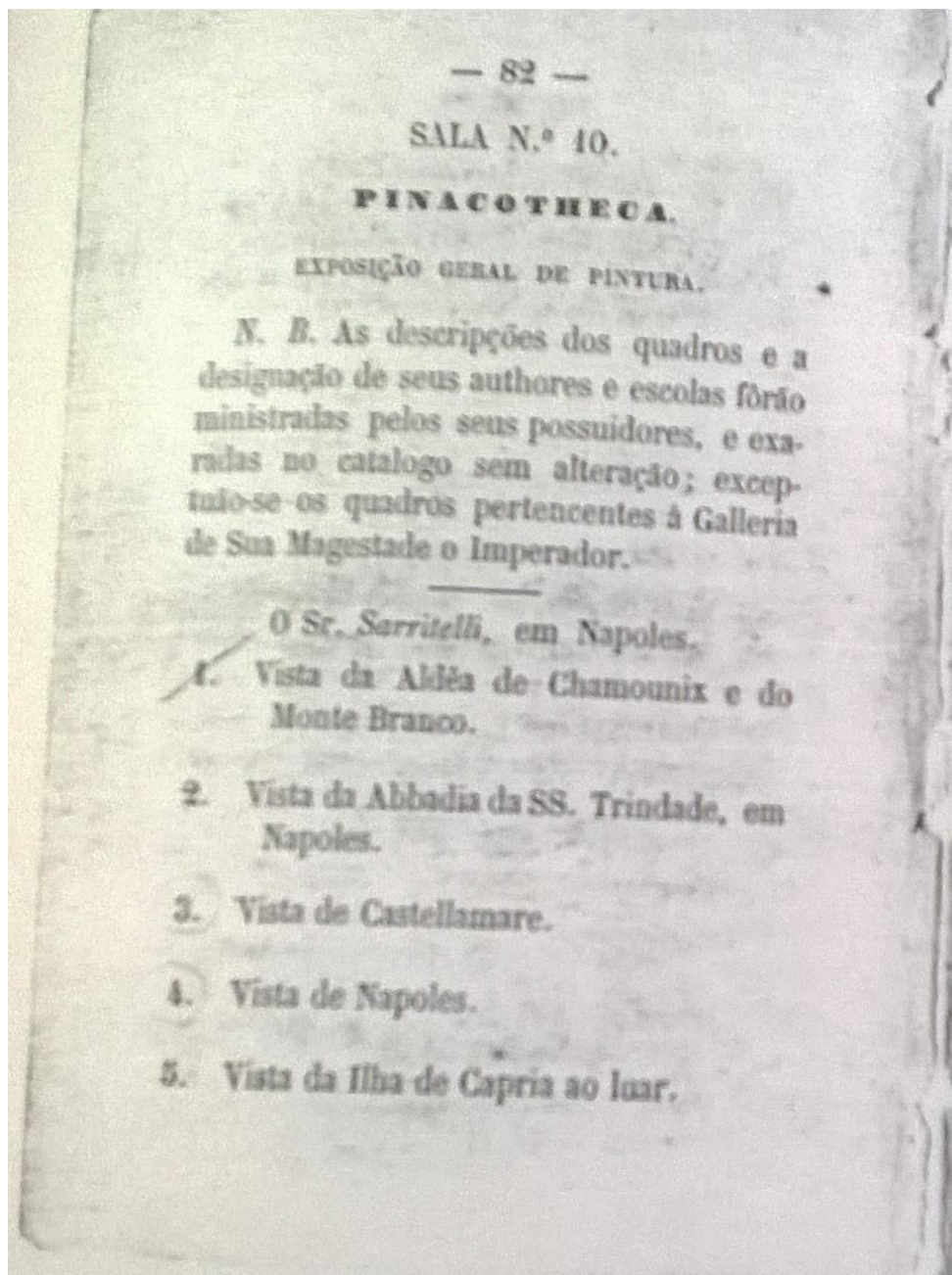
Autor: Assinatura: s/a

Anexo II— Catálogo da Exposição Geral de Belas Artes de 1859,
pp. 102-103.



Anexo III- Catálogo da Exposição Geral de 1859, p. 82.

Consta informação que os proprietários dos quadros eram responsáveis pelas informações dos quadros.



84. Cleopatra fazendo-se morder por um ^{ENBA} áspide. Esta rainha, vendo que não pôde conseguir escapar á vergonha de ser levada como captiva no triumpho de Augusto, determina antes dar-se a morte, o que com effeito executa por meio de uma serpente que lhe trouxerão escondida em um cesto de flôres.

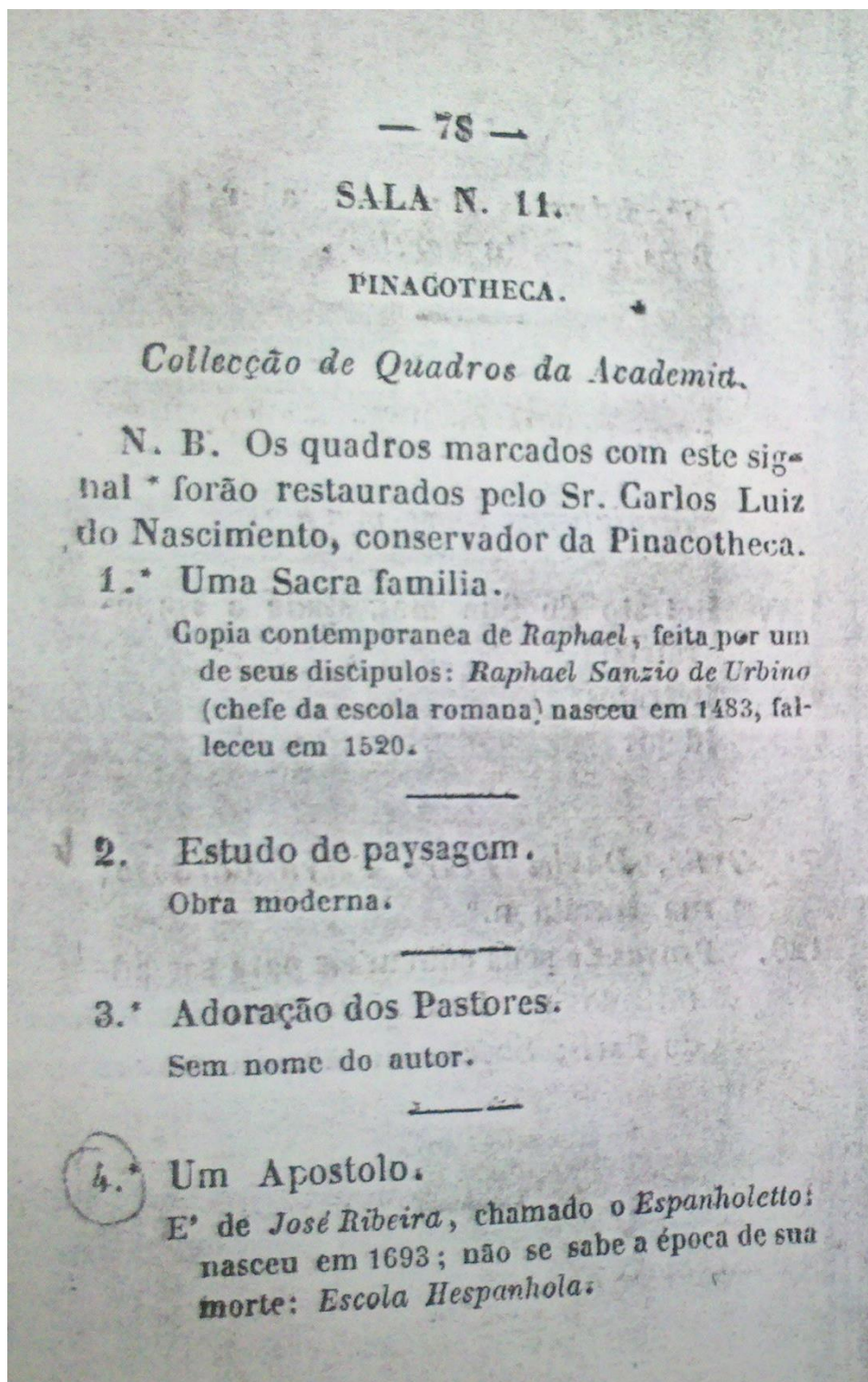
Sem nome de author.

-
85. Morte de Amon.—Absalão, para vingar a sua irmãa Thamar, mandara matar a Amon, em uma cêa que dera de proposito.

E' de Wourweman (Philippe) : nasceo em 1620, falleceu em 1668. *Escola Hollandeza.*

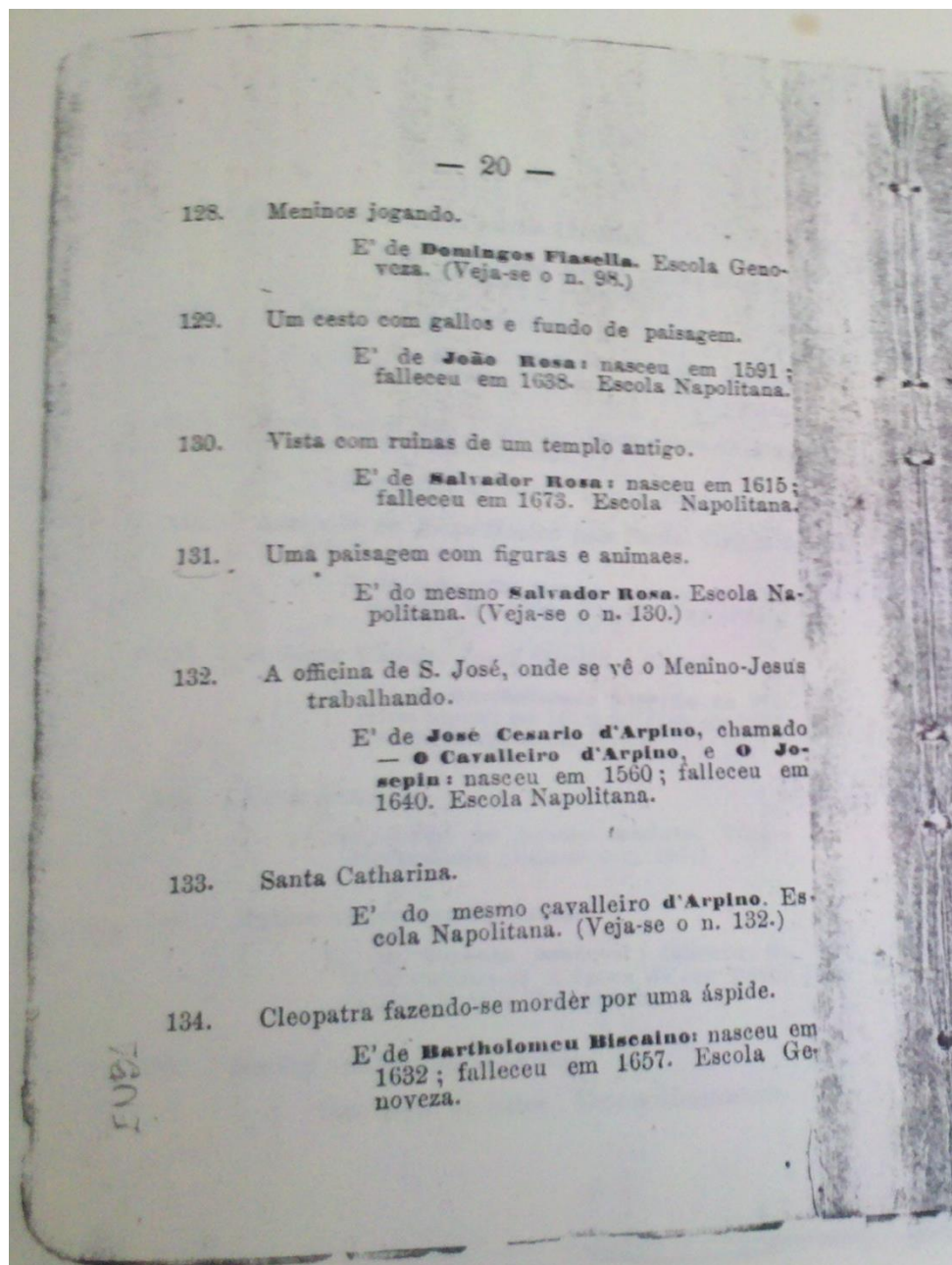
-
86. Resurreição de Lazaro.—A rogos de Martha e Maria, irmãas de Lazaro, Jesus o chama em alta voz, e elle resuscita.

E' de João Jouvenet. *Escola Franceza.*



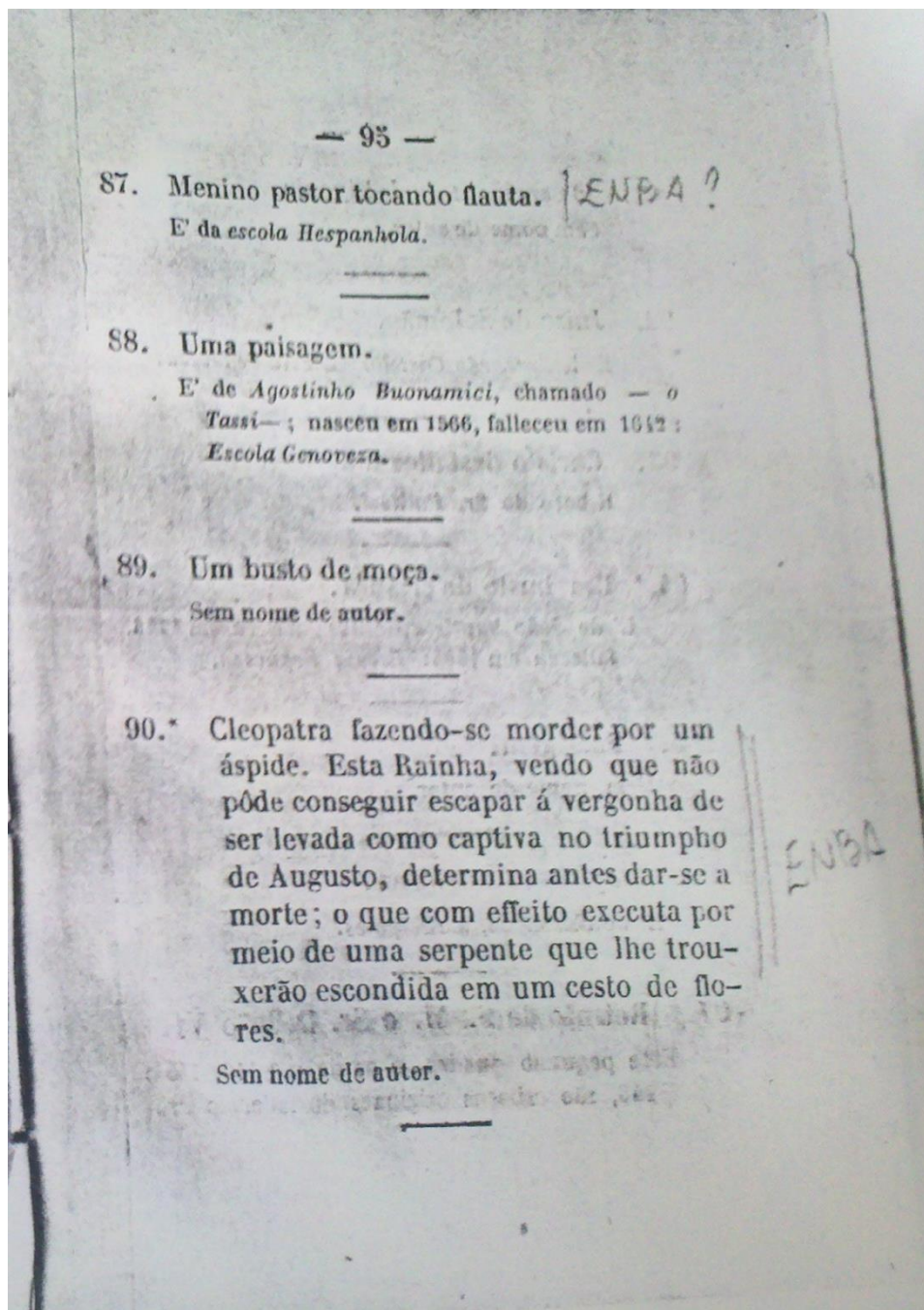
Anexo VI - Catálogo da Exposição Geral de Belas Artes de 1889, p. 20.

Indicação da autoria da obra Cleópatra. Ver item 134.



Anexo VII - Catálogo da Exposição de Belas Artes de Belas Artes de 1863, p.95.

Descrição da obra. Ver item 90.



Anexo VIII: Correio Mercantil - alteração de razão social

A CASA de commercio de vinhos, que ha Aperto de 20 annos gyrava debaixo da firma— Viuva Pain e Le Gros. gyrrará d'ora em diante com a firma J. G. Le Gros, que fica responsavel por todas as transacções pendentes. Se alguns negociantes da praça desejarem saber a razão desta mudança, o abaixo assignado está prompto a lhes communicar, ou verbalmente ou por via deste jornal.— *J. G. Le Gros*, rua de S. José n. 30.
Rio de Janeiro, 31 de março de 187.

Anexo IX: Leilão da massa falida Henrique Pain e Comp. e referências a quadros.

LEILÕES.

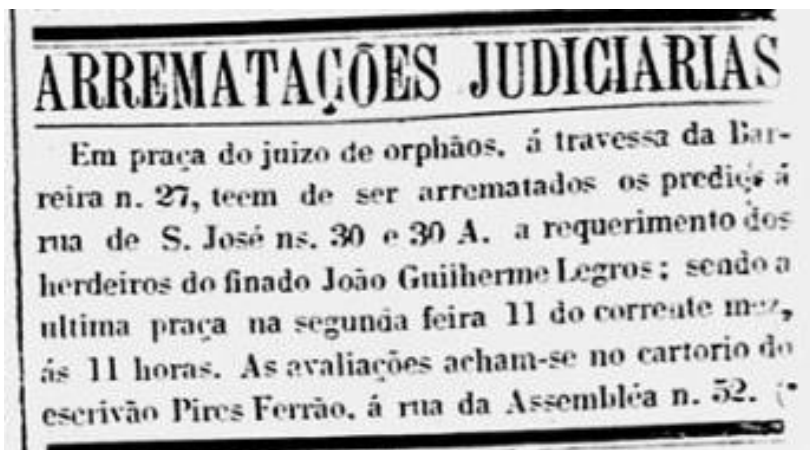
**Hoje quarta-feira 6 do corrente,
A'S 10 HORAS.**

Leilão de diversos moveis, estantes de vinhatico com portas, secretária, burra de ferro de patente, copiadores de cartas, ditos de sellos, pendola com caixa, escrevaninhas, mesas, mochos, cadeiras, aparadores, quadros, serpentinas, balanças, diversas fazendas, papel, livros em branco, canivetes, facas, perfumarias e artigos de escriptorio, da massa fallida de Henriques Pain e Comp., com autorisação do Illm. Sr. Dr. juiz de direito do commercio.

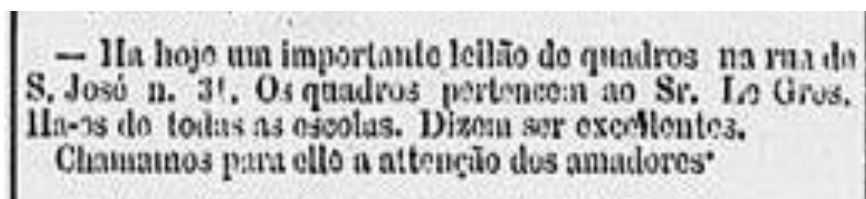
Manoel de Oliveira e Sá,
SUCCESSOR DE
A. LAWRIE,

vende em leilão publico, hoje quarta-feira 6 do corrente, na rua de S. Pedro n. 57 (sobrado), todos os artigos acima mencionados, por ordem dos Srs. curador fiscal e depositario da massa fallida de Henrique Pain e Comp., com autorisação do Illm. Sr. juiz de direito do commercio.
A's 10 horas.

Anexo X - Diário do Rio de Janeiro - venda da casa de comercio de vinhos de Le Gros.

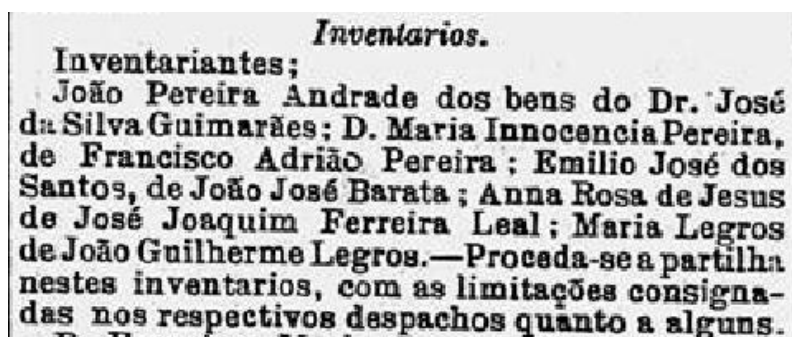


Anexo XI- Leilão de Quadros do Legros em marços de 1866.



Diario do Rio de Janeiro, Nº 74, 27/03/1866. Acervo da Fundação da Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro- RJ, Hemeroteca Digital Brasileira

Anexo XII - Inventário.



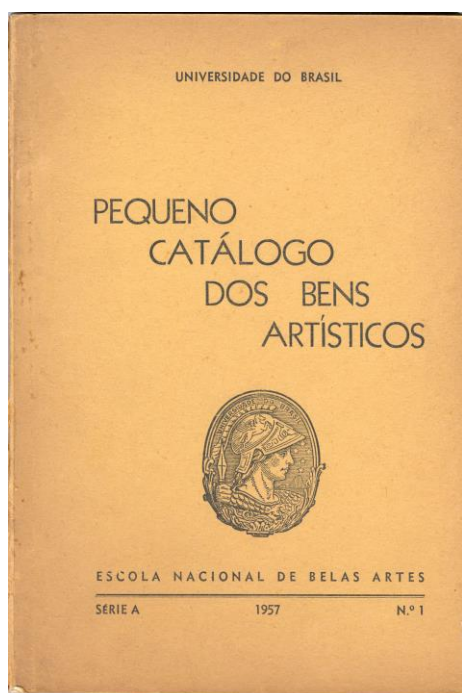
Diario do Rio de Janeiro, Nº 262, sábado dia 25 de setembro de 1869, f. 3. Acervo da Fundação da Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro, Hemeroteca Digital Brasileira.

Anexo XIII – Página do inventário referente as obras de J. G. Le Gros

O laço dos bens que ficaram por morte de João Guilherme Le Gros e sua mulher Josepha Le Gros, que erão aqellos residentes nesta Corte a rua de S. Jose nº. 50.

Gneras		
24	Quantia de dinheiro das Bordenas	65.000 1.560.000
500	Jarrapas de ditto ditto	240 120.000
200	" de ditto ditto imperio	200 180.000
126	" de ditto da Hungria	100 12.600
240	" de ditto Paduanas finis	200 155.000
184	" de ditto de Medicea	800 147.200
495	" de Almon	200 99.000
90	" de Cognac	500 45.000
70	" de Vinho do Almon	500 55.000
2000	Jarrapas varias	220 40.000
Mobilias (Mocis)		
8	Cadeiras diferentes	1.000 8.000
1	Vista de go. do cabris	1 8.000
1	Antiquo de timbato	1 20.000
1	Mesa redonda de mogny	1 4.000
2	Mesas diferentes	8.000 6.000
1	Jaque de louca	1 12.000
1	Idem de louca e copos	1 10.000
1	Idem de madeira Cozinha	1 4.000
10	Quadros a oleo, diferentes	10.000 100.000
1	Tapete antigo	1 1.600
1	Relogio de parede	1 8.000
2	Molduras e quadros	1 4.000
1	Mesa de madeira	1 1.000
49	Quadros a oleo sem gravuras	5.000 445.000
1	Camisa de ferro	1 4.000
1	Cadeiras de lino	1 1.000
1	Comodo pequeno	1 1.000
		Total 2.378.200
		Total 2.311.400

Anexo XIV – Catálogo dos Bens Artísticos, 1957 - ENBA



ABREVIATURAS USADAS NESTA OBRA

(a)	Autor
(ar)	Alto-relevo
(AB)	Arte brasileira
(AEs)	Arte espanhola
(AEg)	Arte egípcia
(AF)	Arte francesa
(AG)	Arte grega
(AGR)	Arte greco-romana
(AH)	Arte helenística
(AHol)	Arte holandesa
(AI)	Arte italiana
(AR)	Arte romana
(AT)	Arte tocantina
(br)	Baixo-relevo
(bz)	Brazão
(c)	Cópia
(c. e.)	Concurso escolar
(c. m.)	Concurso de magistério
(e. p.)	Envio de pensionista
(EF)	Escola francesa
(Got)	Gótico
(L)	Local onde se encontra o original
(m)	Moldagem
(o)	Original (*)
(p. v.)	Prêmio de viagem
(r)	Redução
(R)	Renascimento
(RI)	Renascimento italiano
(t. a.)	Trabalho de aula

(*) Tratando-se de escultura, quando não se seguir outra indicação, entende-se que o original é em gesso.

— 26 —

2.719	A MISSA DE BOLSENA — (AI) — Rafael Sanzio (a) — (c) por Henrique Bernardelli.
2.721	O MESTRE DE CAPELA — (AHol) — Van Dyck (a) — (c) por Vitor Meirelles.
2.722	TRONCO DE HOMEM — (AF) — Louis Claude Pagnest (a) — (c) por Rodolfo Amoêdo.
2.723	MENINOS JOGANDO — (AI) — Domenico Fiazella (Il Sarzana) (a) — (c).
2.724	RETRATO DE RAFAEL SANZIO — (AB) — (o) a óleo — Léon Pallière Grandjean Ferreira (a).
2.725	CARDEAL RASPIGLIOSI (Papa Clemente IX) — (AEs) — Diego Velasquez (a) — (c) por Vitor Meirelles.
2.726	DANAE — (AI — Escola bolonhesa) — Francesco Barbieri Guercino (a) — (c).
2.727	TARQUÍNIO E LUCRÉCIA — (AI) — Guido Cagnacci (a) — (c) por Vitor Meirelles.
2.728	AMOR PROFANO — (AI) — Ticiano Vecellio (a) — (c) por Vitor Meirelles — Galeria Nacional de Roma (L).
2.729	MENINO PASTOR TOCANDO FLAUTA — (AI) — Antonio Morosi (a) — (c).
2.730	NOBRE VENEZIANO — (AI) — Paolo Cagliari Veronese (a) — (c) por Eliseu Visconti.
2.731	CLEÓPATRA FAZENDO-SE MORDER POR UMA ÁSPIDE — (AI) — Bartolomeu Biscaino (a) — (c).
2.732/3	FRISO DECORATIVO — (AB) — (o) a óleo — Léon Pallière Grandjean Ferreira (a).
2.734	MADONA E MENINO — (AI) — Rafael Sanzio (a) — (c).
2.735	RETRATO DE HOMEM — (AHol) — Van Dyck (a) — (c).




Na página ao lado o item 2.731 tem a mesma descrição inicial apresentada nos catálogos das EGBAs de 1859, 1860, 1863, 1889, 1890 e 1891.




Na descrição (AI) significa Arte Italiana, (a) o autor do quadro e (c) indica que é uma cópia.



Anexo XV – Quadro de Pintores Italianos - Cleópatra

Quadro 01 - Pintores Italianos

Nestes quadros existe a indicação direta e indireta de picada no seio direito.

Nº	Quadro	Referência	Observação
01	 A painting of Cleopatra by Guido Reni, showing her seated and looking upwards, with a snake coiled around her right breast.	Obra: Cleópatra Autor: Guido Reni (Bolonha, 1575 – Bolonha, 1642). Data: 1635-40. Óleo sobre tela, 122 x 96 cm Local: Galleria Palatina (Palazzo Pitti), Florença.	A serpente indica a direção do seio direito.
02	 A painting of Cleopatra by Guido Cagnacci, showing her seated in a red chair, with a snake coiled around her right breast.	Obra: A Morte de Cleópatra. Autor: Guido Cagnacci (1601-1663). Data: c. 1660. Óleo sobre tela, 120 x 158 cm. Local: Pinacoteca di Brera, Milão.	A serpente indica a direção do seio direito.
03	 A painting of Cleopatra by Benedetto Gennari, showing her seated and looking towards the viewer, with a snake coiled around her right breast.	Obra: Cleópatra Autor: Benedetto Gennari (1633-1715) Datação: 1674-1675 Dimensão: 124,5 x 105,4 cm Local: Yale Center for British Art.	A serpente indica a direção do seio direito.

Nº	Quadro	Referência	Observação
04		<p>Obra: Morte de Cleopatra</p> <p>Autora: Artemisia Gentileschi (Roma, 1593 – Nápoles, 1653).</p> <p>Data: 1621-22</p> <p>Óleo sobre tela, 1.81 x1.81m.</p>	<p>A serpente indica a direção do seio direito.</p>
05		<p>Obra: Cleópatra</p> <p>Autor: Orazio Gentileschi (1565-1647)</p> <p>Óleo sobre tela.</p> <p>Dimensão: 103.5 x 144 cm.</p> <p>Local: Coleção Privada.</p>	
06		<p>Obra: Cleópatra</p> <p>Autor: Antiveduto Gramatica (atribuído)</p> <p>1569-1626</p> <p>Óleo sobre tela,</p> <p>Dimensão: 75 x 61 cm.</p>	

Nº	Quadro	Referência	Observação
07		<p>Obra: Morte de Cleópatra</p> <p>Autora: Giovanni Francesco Barbieri (1591-1666).</p> <p>Data: 1648.</p> <p>Óleo sobre tela, 1.81 x1.81m.</p> <p>Local: Galeria de Palazzo Rosso, Gênova,</p>	<p>Picada no seio direito.</p>
08		<p>Obra: Morte de Cleopatra</p> <p>Autor: Luca Giordano (1634-1705)</p> <p>Data: Não encontrada</p> <p>Óleo sobre tela.</p> <p>Dimensão: 127 x 100 cm.</p> <p>Local: Não encontrada</p>	