

**Lucas de Araujo Barbosa Nunes**

**As pinturas de marinha de Émile Rouède no *Brazil Ilustrado* (1887)**

Assis  
2023

**Lucas de Araujo Barbosa Nunes**

**As pinturas de marinha de Émile Rouède no *Brazil Ilustrado* (1887)**

Tese apresentada à Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis, para a obtenção do título de Doutor em História (Área de Conhecimento: História e Sociedade).

Orientador: Dr. André Figueiredo Rodrigues.

Bolsista: Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001 – N.º do Processo: 88882.461713 / 2019-2021.

Assis  
2023

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)  
Laura Akie Saito Inafuko - CRB 8/9116

N972p Nunes, Lucas de Araujo Barbosa  
As pinturas de marinha de Émile Rouède no Brazil  
Ilustrado (1887) / Lucas de Araujo Barbosa Nunes. —  
Assis, 2023  
147 f. : il.

Tese de Doutorado - Universidade Estadual Paulista  
(UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis  
Orientador: Dr. André Figueiredo Rodrigues

1. Rouede, Emilio, 1848-1908. 2. Pintura  
paisagística. 3. Arte brasileira - Séc. XX. I. Título.

CDD 759.9810904

**ATA DA DEFESA PÚBLICA DA TESE DE DOUTORADO DE LUCAS DE ARAUJO BARBOSA NUNES, DISCENTE DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA, DA FACULDADE DE CIÊNCIAS E LETRAS - CÂMPUS DE ASSIS.**

Aos 04 dias do mês de novembro do ano de 2022, às 09:00 horas, por meio de Videoconferência, realizou-se a defesa de TESE DE DOUTORADO de LUCAS DE ARAUJO BARBOSA NUNES, intitulada **As pinturas de marinha de Émile Rouède no *Brazil Ilustrado* (1887)**. A Comissão Examinadora foi constituída pelos seguintes membros: Prof. Dr. ANDRÉ FIGUEIREDO RODRIGUES (Orientador(a) - Participação Virtual) do(a) Departamento de História / UNESP/FCL-Assis, Profa. Dra. MARIA DO CARMO COUTO DA SILVA (Participação Virtual) do(a) Departamento de Artes Visuais / UnB/IDA-Brasília, Prof. Dr. JORGE MIKLOS (Participação Virtual) do(a) Comunicação / Universidade Paulista - UNIP, Profa. Dra. LUCIA HELENA OLIVEIRA SILVA (Participação Virtual) do(a) Departamento de História / UNESP/FCL-Assis, Prof. Dr. CHARLES NASCIMENTO DE SÁ (Participação Virtual) do(a) Câmpus XVIII / UNEB/Eunápolis. Após a exposição pelo doutorando e arguição pelos membros da Comissão Examinadora que participaram do ato, de forma presencial e/ou virtual, o discente recebeu o conceito final: APROVADO . Nada mais havendo, foi lavrada a presente ata, que após lida e aprovada, foi assinada pelo(a) Presidente(a) da Comissão Examinadora.



Prof. Dr. ANDRÉ FIGUEIREDO RODRIGUES

## **AGRADECIMENTOS**

A realização da presente tese só foi possível graças a colaboração de várias pessoas, que merecem meus agradecimentos.

À CAPES, Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, pela concessão da bolsa de doutorado, permitindo dedicação integral à pesquisa.

Ao meu grande amigo Prof. Dr. Carlos Eduardo Jordão Marchado (*in memoriam*), que sempre me encorajou a seguir na carreira acadêmica.

Ao meu orientador Prof. Dr. André Figueiredo Rodrigues, grato não só pela qualidade e criteriosa orientação, mas por ter acreditado na minha pesquisa.

À Profa. Dra. Lucia Helena Oliveira Silva (UNESP/FCL-Assis) não só por feito parte da comissão examinadora da minha tese, mas também por ter me recebido em suas aulas para o cumprimento do Estágio-Docência.

À Profa. Dra. Maria do Carmo Couto da Silva (UnB/IDA-Brasília), Prof. Dr. Jorge Miklos (Comunicação/Universidade Paulista-UNIP), Prof. Dr. Charles Nascimento de Sá (Câmpus XVIII/UNEB/Eunápolis), pelas preciosas considerações na tese.

Aos funcionários da UNESP/FCL-Assis, pelo profissionalismo e dedicação.

Por fim, agradeço a meus pais, que sempre acreditaram em mim. E a minha esposa e companheira Vânia Santana Sales, pelo carinho e paciência ao longo do meu doutorado.

NUNES, Lucas de Araujo Barbosa. *As pinturas de marinha de Émile Rouède no Brasil Ilustrado (1887)*. 2022. 147 f. Tese (Doutorado em História) – Universidade Estadual Paulista (UNESP). 2023.

## RESUMO

O objetivo da tese é analisar três desenhos de marinha que o pintor francês Émile Rouède (1848-1908) enviou para serem publicados no periódico *Brazil Ilustrado: Archivos de Conhecimentos Úteis*, em 1887. Como especialista na pintura de marinha, Rouède desembarcou no Rio de Janeiro no ano de 1880. Não demorou para se destacar no campo artístico brasileiro, participando das principais exposições de arte da época, como foi o caso da “Exposição de Artes da Sociedade Propagadora das Belas Artes” (1882) e da “Exposição Geral de Belas Artes da Academia Imperial de Belas Artes” (1884), além de expor suas obras em várias galerias de arte. Sua preferência pelos assuntos marítimos, além de sua habilidade na pintura *à la minute*, chamou atenção dos principais críticos de arte da época, dentre eles Félix Ferreira (1841-1898). No ano de 1887, o crítico de arte foi responsável pela direção do periódico *Brazil Ilustrado*. Tendo como objetivo educar e difundir o gosto das belas-artes, Félix Ferreira convidou Rouède para contribuir com o periódico enviando três desenhos de marinha. Ainda pouco estudadas e conhecidas, estes desenhos nos revelam não só a criatividade do pintor em se relacionar com as principais vertentes artísticas da época, como também sua perícia na pintura de marinha. Em vista disto, a tese se divide em três capítulos que abordam, de início, discussão sobre o desenvolvimento na pintura de marinha, tanto na Europa quanto no Brasil. Como veremos, foi no Brasil do final do século XIX que Rouède se consolidou como um dos principais pintores de marinha. Em seguida, tratamos da genealogia do pintor e os motivos de sua vinda para o Brasil. Finalmente, o contexto artístico e a atuação da crítica de arte brasileira também foi levando em consideração para compreendermos como as obras de marinha de Rouède foi recepcionada pela imprensa carioca e como contribuiu para a renovação da pintura de paisagem brasileira.

**Palavras-chave:** Émile Rouède (1848-1908); Pintura de paisagem; Arte brasileira do século XIX.

NUNES, Lucas de Araujo Barbosa. *Émile Rouède's marine painting in Brazil Ilustrado (1887)*. 2022. 147 f. Thesis (Doctor in History) – São Paulo State University (UNESP). 2023.

## ABSTRACT

The objective of the thesis is to analyze the three marine drawings by the French painter Émile Rouède (1848-1908) that he sent to be published in the periodical *Brazil Ilustrado: Archivos de Conhecimentos Úteis*, in 1887. As a specialist in marine painting Rouède arrived in Rio de Janeiro in 1880. It didn't take for him to stand out in the Brazilian artistic field, participating in the main art exhibitions of the time, as was the case of the "Exposição de Artes da Sociedade Propagadora das Belas Artes" (= "Fine Arts Exhibition of the Sociedade Propagadora das Belas Artes") (1882) and the "Exposição Geral de Belas Artes da Academia Imperial de Belas Artes" (= "General Fine Arts Exhibition of the Academia Imperial de Belas Artes") (1884), besides exhibiting his works in several art galleries. Her preference for maritime subjects, in addition to her skill in painting à la minute, caught the attention of the main art critics of the time, among them Félix Ferreira (1841-1898). In 1887, the art critic was responsible for the direction of the periodical *Brazil Ilustrado*. Aiming to educate and spread the taste for fine arts, Félix Ferreira invited Rouède to contribute to the periodical by sending three marine drawings. Still little studied and known, these drawings reveal not only the painter's creativity in relating to the main artistic trends of the time, but also his expertise in marine painting. In view of this, the thesis is divided into three chapters that address, at first, a discussion on the development of marine painting both in Europe and in Brazil. As we will see, it was in Brazil at the end of the 19<sup>th</sup> century that Rouède was consolidated as one of the main marine painters. Next, we deal with the painter's genealogy and the reasons for his coming to Brazil. Finally, the artistic context and the performance of Brazilian art critics were also taken into consideration to understand how Rouède's marine works were received by the carioca press and how they contributed to the renewal of Brazilian landscape painting.

**Keywords:** Émile Rouède (1848-1908); Landscape painting; 19<sup>th</sup> century Brazilian art.

## LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1		
Hendrick Cornelisz Vroom – <i>Uma frota no mar</i> (c.1614)		18
FIGURA 2		
Peter Monamy – <i>Navios em perigo durante uma tempestade</i> (c 1720-1730)		19
FIGURA 3		
Claude Lorrain – <i>Cena do porto com a Villa Medici</i> (1637)		20
FIGURA 4		
Salvator Rosa – <i>Uma paisagem costeira mediterrânea com um navio</i> (1673)		21
FIGURA 5		
Claude-Joseph Vernet – <i>Interior do porto de Marselha, visto do pavilhão de l'Horloge du Parc</i> (1754)		22
FIGURA 6		
Joseph Mallord William Turner – <i>Pescadores no mar</i> (1796)		23
FIGURA 7		
John Constable – <i>Tempestade sobre o mar</i> (ca.1824-1828)		24
FIGURA 8		
Gustave Courbet – <i>Pôr do sol no lago Lemán</i> (1874)		25
FIGURA 9		
Alfred Sisley – <i>O Sena em Port-Marly, pilhas de areia</i> (1875)		25
FIGURA 10		
Claude Monet – <i>Regatas em Argenteuil</i> (1872)		26
FIGURA 11		
Gillis Peeters – <i>Vista de Recife e seu porto</i> (1637)		28
FIGURA 12		
Gillis Peeters – <i>O Forte dos Reis Magos</i>		29
FIGURA 13		
José Joaquim Freire – <i>Prospecto da 1ª cachoeira do Rio Cauaborys</i>		31
FIGURA 14		
José Joaquim Freire – <i>Prospecto da Villa do Camotá, e da entrada que fez o Exmo. Sr. Martinho de Souza Albuquerque, governador e capitão general do Estado, na tarde do dia 19 de janeiro de 1784</i>		31
FIGURA 15		
Joaquim José Codina – <i>Prospecto da canoa artilheira Nossa Senhora do Pilar, São Batista</i>		32

FIGURA 16		
Joaquim José Codina – <i>Construção das canoas ao modo dos índios</i> (1784)		32
FIGURA 17		
Leandro Joaquim – <i>Procissão marítima diante do Hospital de Lázaro</i>		34
FIGURA 18		
Leandro Joaquim – <i>Pesca de baleias na Baía da Guanabara</i>		34
FIGURA 19		
Leandro Joaquim – <i>Vista da Igreja e Praia da Glória</i>		35
FIGURA 20		
Leandro Joaquim – <i>Visita de uma esquadra inglesa ao Rio de Janeiro</i>		35
FIGURA 21		
Leandro Joaquim – <i>Vista da Lagoa do Boqueirão e Aqueduto da Carioca</i>		36
FIGURA 22		
Dominic Serres – <i>Vista do Ancoradouro do Rio de Janeiro com a chegada de um esquadrão britânico</i> (1782)		37
FIGURA 23		
Thomas Ender – <i>Vista da Enseada de Botafogo</i> (1817)		38
FIGURA 24		
Charles Landseer – <i>Corcovado visto da Baía de Botafogo</i> (1825-1826)		39
FIGURA 25		
Johann Moritz Rugendas – <i>Vista do Rio de Janeiro, tomada da Barra</i> (1827-1835)		39
FIGURA 26		
Henry Chamberlain – <i>Ponta do Calabouço, vista da Glória</i> (1821)		40
FIGURA 27		
Nicolas-Antoine Taunay – <i>Vista da enseada de Botafogo</i> (1816)		41
FIGURA 28		
Nicolas-Antoine Taunay – <i>Cena marítima no Rio</i> (1817)		41
FIGURA 29		
Nicolas-Antoine Taunay – <i>Vista da Praia e da Igreja da Glória do Outeiro no Rio de Janeiro</i> (1817)		42
FIGURA 30		
Nicolas-Antoine Taunay – <i>Vista do Outeiro, Praia e Igreja da Glória</i> (1817)		42
FIGURA 31		
Félix-Émile Taunay – <i>Paisagem histórica de um desembarque no Largo do Paço</i> (1829)		44
FIGURA 32		
Victor Meirelles – <i>Passagem do Humaitá</i> (1869-1872)		46

FIGURA 33		
Victor Meirelles – <i>Batalha naval do Riachuelo</i> (1869-1872)		46
FIGURA 34		
Edoardo De Martino – <i>Combate naval do Riachuelo</i> (1870)		47
FIGURA 35		
Edoardo De Martino – <i>Vista da Praia de Botafogo no Rio de Janeiro</i> (1870)		48
FIGURA 36		
Gustave James – <i>A Borrasca</i> (1875)		49
FIGURA 37		
Nicola Antonio Facchinetti – <i>Vista da Lagoa Rodrigo de Freitas no Rio de Janeiro</i> (c.1867)		51
FIGURA 38		
Georg Grimm – <i>Ilha da Boa Viagem</i> (1884)		52
FIGURA 39		
Georg Grimm – <i>Vista da Ponta de Icarai</i> (1884)		52
FIGURA 40		
Giovanni Castagneto – <i>Marinha com barco</i> (1895)		54
FIGURA 41		
Giovanni Castagneto – <i>Paisagem com rio e barco ao Seco em São Paulo ‘Ponte Grande’</i> (1895)		55
FIGURA 42		
Émile Rouède – <i>Falúas</i> (1884)		57
FIGURA 43		
Émile Rouède – <i>Vista da Baía do Rio de Janeiro</i>		58
FIGURA 44		
Émile Rouède – <i>Vista da Baía do Rio de Janeiro e do Pão de Açúcar</i> (1887)		58
FIGURA 45		
Émile Rouède – <i>Vista do Gragoatá em Niterói</i>		59
FIGURA 46		
Émile Rouède – <i>Vista de uma praia em Paquetá</i>		60
FIGURA 47		
Émile Rouède – <i>Vista de uma praia em Paquetá</i>		60
FIGURA 48		
Émile Rouède – <i>Marinha, ponta da praia (Santos)</i>		61
FIGURA 49		
Émile Rouède – <i>Marinha, ponta da praia (Santos)</i>		61

FIGURA 50		
Émile Rouède – <i>Marinha (litoral de São Paulo)</i>		62
FIGURA 51		
Émile Rouède – <i>Naufração em alto-mar</i>		63
FIGURA 52		
Émile Rouède – <i>Navio negreiro fugindo do navio de guerra brasileiro (1884)</i>		64
FIGURA 53		
Émile Rouède – <i>Festa abolicionista em Paquetá</i>		64
FIGURA 54		
Joseph Mallord William Turner – <i>Navio negreiro (escravos jogando ao mar os mortos e moribundos, tufão chegando)</i>		65
FIGURA 55		
<i>Logo de Emilio Laurent Rouede, carte de visite, Valencia, ca.1880</i>		74
FIGURA 56		
<i>Marca do Ateliê fotográfico “Rouède &amp; Figueiró”</i>		84
FIGURA 57		
<i>Vinheta da seção “Bellas Artes” do Brazil Ilustrado</i>		118
FIGURA 58		
<i>“A marinha do Sr. Rouède”, de Félix Ferreira, em Brazil Ilustrado (1887)</i>		121
FIGURA 59		
Émile Rouède (reprodução de Alfredo Pinheiro) – <i>Entrada da Barra do Rio de Janeiro, em Brazil Ilustrado (1887)</i>		122
FIGURA 60		
Émile Rouède (reprodução de Alfredo Pinheiro) – <i>Marinha, em Brazil Ilustrado (1887)</i>		124
FIGURA 61		
<i>Seção “Belas Artes”, com referência à Rouède, em Brazil Ilustrado (1887)</i>		125
FIGURA 62		
Émile Rouède (reprodução de Alfredo Pinheiro) – <i>Marinha, em Brazil Ilustrado (1887)</i>		126

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b>	11
<b>Capítulo 1º</b> <b>PANORAMA HISTÓRICO DA PINTURA DE MARINHA</b>	
Pintura de marinha na Europa	17
Pintura de marinha no Brasil	28
As marinhas de Émile Rouède	56
<b>Capítulo 2</b> <b>DA EUROPA PARA O BRASIL: UMA BREVE BIOGRAFIA DE ÉMILE ROUÈDE</b>	
Émile Rouède na Europa	68
Contexto artístico brasileiro na segunda metade do século XIX	75
Émile Rouède no Brasil	81
<b>Capítulo 3</b> <b>A PRODUÇÃO DE MARINHAS DE ÉMILE ROUÈDE NO RIO DE JANEIRO</b>	
Crítica de arte brasileira na segunda metade do século XIX	94
Repercussão das obras de Rouède na imprensa carioca	100
Brazil Ilustrado de Félix Ferreira	114
Os desenhos de marinha no Brasil Ilustrado	120
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	132
<b>REFERÊNCIAS</b>	
Fontes iconográficas	136
Fontes impressas	137
Bibliografia	139

## ***INTRODUÇÃO***

Apesar de ser considerado como um dos principais representantes da pintura de marinha no Brasil, existem poucos trabalhos que se dedicaram a estudar as obras do pintor francês Émile Rouède (1848-1908)<sup>1</sup>. Uma das razões apontadas foi a dificuldade em localizá-las, o que inviabiliza o desenvolvimento de uma avaliação mais criteriosa do seu repertório artístico<sup>2</sup>. Além disso, segundo Leenhardt, informações sobre sua biografia são “sempre muito sucintas”, principalmente no que diz respeito a sua vida antes de emigrar para o Brasil<sup>3</sup>. Mesmo com a organização de uma retrospectiva dedicada às suas obras, como a que foi realizada no ano de 1988 pelo Museu Nacional de Belas Artes, a situação continuou a mesma<sup>4</sup>.

Nos anos seguintes, Rouède se consolidou como especialista na pintura de marinha, exibiu suas obras nas principais galerias de arte da época, além de participar da famosa Exposição Geral da Academia Imperial de Belas Artes (1884). Foi justamente neste período que começou com suas famosas apresentações com a pintura *à la minute*. Executada ao ar livre e na presença do público, a habilidade em pintar em poucos minutos foi usada inúmeras vezes pelo artista para levantar fundos para a causa Abolicionista<sup>5</sup>. Além da

---

<sup>1</sup> Muitos destes trabalhos concentram-se na sua estadia em Minas Gerais. Ver: GIANNETTI, Ricardo. *Emílio Rouède: tempo de Minas*. In: VALLE, Arthur; DAZZI, Camila (org.). *Oitocentos: arte brasileira do Império à República*. Rio de Janeiro: EDUR-UFRRJ; DezenoveVinte, 2010. t. 2. Disponível em: [http://www.dezenovevinte.net/800/tomo2/files/800\\_t2\\_a43.pdf](http://www.dezenovevinte.net/800/tomo2/files/800_t2_a43.pdf). Acesso em: 25 maio 2022; TAVARES, André. Émile Rouède, Olavo Bilac e a criação de uma história das artes em Minas Gerais no século XIX. *Rotunda*, Campinas, n. 2, 2003; OLIVEIRA, Carlos Alberto. Émile Rouède, o correspondente de Ouro Preto. *Urbana: Revista Eletrônica do Centro Interdisciplinar de Estudos sobre a Cidade*, Campinas, v. 9, n. 2, p. 335-353, 2017. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/urbana/article/view/8648571/pdf>. Acesso em: 17 fev. 2022; GRAVATÁ, Hélio, Émile Rouède, a arte mineira e a velha matriz de Curral d'El Rei. *Barroco*, Belo Horizonte, v. 9, p. 123-126, 1977.

<sup>2</sup> “Poucos são os estudos que se ocuparam especificamente em analisar a produção de marinhas de Emilio Rouède e, para além do que foi escrito, segue em desconhecimento e em dificuldade a localização de suas obras deste gênero”. In: VIVAS, Rodrigo; MIRANDA, Gabriela. *Emílio Rouède: das marinhas à cidade moderna, 19&20*, Rio de Janeiro, v. 13, n. 1, 2018. Disponível em: [http://www.dezenovevinte.net/obras/rv\\_rouede.htm#\\_edn30](http://www.dezenovevinte.net/obras/rv_rouede.htm#_edn30). Acesso em: 12 mar. 2022.

<sup>3</sup> LEENHARDT, Jacques. L'énigme de l'arrivée. Tentative de reconstruction du parcours d'Émile Rouède (Avignon 1848 - Santos (SP). 1908. *Artelogie*, v. 16, 2021. Disponível em: <http://journals.openedition.org/artelogie/9082>. Acesso em: 12 jun. 2021.

<sup>4</sup> EMÍLIO Rouède (1848-1908). *Catálogo de Exposição*. Apresentação de Alcidio Mafra de Souza. Texto de Marcus Tadeu Daniel Ribeiro. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes, 1988.

<sup>5</sup> Veremos que Émile Rouède foi um dos poucos pintores que se engajaram na luta abolicionista. Além dele, podemos destacar o pintor Johann M. Rugendas com sua obra

pintura, também atuou em outras áreas do conhecimento como, por exemplo, a dramaturgia, fotografia e o jornalismo.

A intensidade e rapidez nas pinceladas, além da habilidade no uso das cores para evidenciar a variação da luz em ambiente marítimo, foram uma das principais qualidades apontadas em seus trabalhos. A exemplo dos pintores de marinha presente no Rio de Janeiro da segunda metade do século XIX, dentre eles o genovês Giovanni Battista Felice Castagneto (1851-1900), Rouède buscou retratar a poesia das cenas do cotidiano marítimo da Baía de Guanabara e seus arredores<sup>6</sup>.

Tais questões podem ser vistas, por exemplo, nos três desenhos de marinha publicados no *Brazil Ilustrado: Archivos de Conhecimentos Úteis* no ano de 1887. Pouco conhecidas e estudadas, estes desenhos são parte significativa do seu repertório artístico, pois apresentam toda a espontaneidade e sensibilidade com que compunha suas obras de marinhas. Em vista disso, apontaremos, em linhas gerais, como está organizado este trabalho. No primeiro capítulo apresentaremos um panorama histórico da pintura de marinha, privilegiando o seu desenvolvimento tanto na Europa quanto no Brasil. Como subgênero da pintura de paisagem passou por grandes mudanças tanto na temática como na maneira em que foi representada. Se na Europa dos séculos XVI e XVIII grande parte da pintura de marinha se resumia à descrição de grandes embarcações e batalhas navais, foi no século XIX que elas começaram a dar lugar à simplicidade das cenas de

---

*Negros no Porão (1835)*. Segundo Rodrigues, “a imagem que retrata o porão do navio negreiro feita por Rugendas poderia ser interpretada como um importante documento anti-escravista, menos pelo que ela possui de verdade descritiva e mais pelo seu valor de denúncia. Entretanto, essa gravura não é apenas um documento de sua época: como toda iconografia, ela foi objeto de novas leituras no decorrer do tempo, ultrapassando seu sentido original e transformando-se em retrato cristalizado e fiel das condições em que o tráfico negreiro para o Brasil era realizado. Não por acaso, essa gravura tornou-se um clássico na ilustração de livros sobre o tema”. RODRIGUES, Jaime. *De costa a costa: escravos e tripulantes no tráfico negreiro (Angola-Rio de Janeiro, 1780-1860)*. Campinas, 2000. Tese (Doutorado) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, Universidade Estadual de Campinas, p. 152. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/Acervo/Detalhe/192854>. Acesso em: 17 nov. 2022.

<sup>6</sup> “Pintando marinhas, que o mar tinha a inconstância da sua vida, Rouède desaparecia às vezes do círculo dos amigos, refugiava-se numa ilha ou numa praia e passava dias convivendo com pescadores, ganhava o mar largo com eles, ouvia histórias; ficava sozinho numa ilhota, com a caixa de tintas e o farnel, e pintava, fixando o mar azul, fazendo marinhas formosíssimas”. In: RUBENS, Carlos. *Pequena história das Artes Plásticas no Brasil*. São Paulo: Nacional, 1941, p. 145.

praias e pequenos barcos retratados por pintores como Gustave Courbet, Eugène Boudin, Claude Monet. No que diz respeito ao Brasil, veremos que alguns artistas se dedicaram à pintura de marinha. Se no primeiro momento estas pinturas estavam vinculadas a questões cartográficas e topográficas, como as obras de Gillis Peeters, José Joaquim Freire e Joaquim José Codina, tal cenário começou a mudar com os painéis elípticos de Leandro Joaquim<sup>7</sup>, além das pinturas de paisagens feitas pelos artistas-viajantes que estiveram em nosso país. Dotados de um olhar documentário, muitos deles se dedicaram a retratar as orlas das praias, principalmente do Rio de Janeiro. Veremos que durante o século XIX as pinturas de marinha voltaram-se para temas históricos, como, por exemplo, as batalhas navais ocorridas na Guerra do Paraguai de autoria Edoardo de Martino e Victor Meirelles. No entanto, na segunda metade do século XIX, a pintura de marinha mudou de foco. Alguns pintores de paisagem como Giovanni Castagneto, Georg Grimm e Émile Rouède, procuraram retratar cenas de barcos à beira mar ou ancoradas nas areias da praia, muito mais preocupados com os efeitos da luz e das cores em ambientes ao ar livre do que pintar cenas de batalhas.

No segundo capítulo recuperamos a genealogia e a trajetória artística de Émile Rouède. Isto foi de fundamental importância para compreendermos não só seu interesse pela pintura de marinha como, também, o motivo de sua vinda para o Brasil. Sua paixão pela pintura, sobretudo por temas relacionados ao mar, já vinha sendo demonstrado quando ainda morava na Espanha. Tanto que nesse período pintou uma cena de naufrágio. Quando desembarcou no Rio de Janeiro, no ano de 1880, encontrou um contexto artístico propício para se destacar como um dos principais pintores de marinhas<sup>8</sup>.

---

<sup>7</sup> Segundo Migliaccio, os painéis de Leandro Joaquim “eram parte de um programa erudito com finalidade didática evidente, oferecido em um local destinado ao divertimento público. O projeto pressupõe um conceito da cidade que supera aquele do mero empório comercial e da praça militar, substituindo-o pelo da capital como palco do poder”. MIGLIACCIO, Luciano. O século XIX, *In*: N. Aguilar (org.), *Mostra do Descobrimento: século XIX*, São Paulo, Fundação Bial/Associação Brasil 500 Anos, 2000, p. 37.

<sup>8</sup> Os artistas do Grupo Grimm foi um dos responsáveis pela popularização da pintura de marinha no Brasil do século XIX. Sobre isso ver: O Brasil redescoberto. *Catálogo de exposição*. Curador geral Carlos Martins. Paço Imperial - IPHAN, exposição realizada entre setembro e novembro de 1999.

O terceiro capítulo trata da recepção que as obras de Émile Rouède tiveram na imprensa carioca, tendo como foco os três desenhos de marinhas publicados no *Brasil Ilustrado*. Para isso, o presente capítulo foi dividido em quatro itens. No primeiro debrucei sobre a importância que a crítica de arte brasileira teve na divulgação de artistas e eventos que, de algum modo, propunham uma renovação do campo artístico brasileiro. Dentre estes artistas, o nome de Émile Rouède aparece como um talentoso artista adepto da pintura ao ar livre. A repercussão que suas pinturas de marinha tiveram nos principais jornais da época, questão analisada no segundo tópico deste capítulo, levou o crítico de arte Félix Ferreira a solicitar que Rouède colaborasse com a edição de estreia do periódico *Brasil Ilustrado*. O terceiro item trata da importância que este periódico teve na divulgação de obras de arte, principalmente relacionadas aos assuntos marítimos. A qualidade da reprodução xilografada feita por Alfredo Pinheiro nos permitiu analisar os três desenhos de marinha de Rouède, sendo apresentada no quarto tópico. Além das considerações gerais, o presente trabalho traz algumas imagens dos principais trabalhos de Émile Rouède.

**Capítulo 1º**

***PANORAMA HISTÓRICO DA PINTURA DE MARINHA***

## 1. Pintura de marinha na Europa

A pintura de marinha diz respeito a questões relacionados a paisagens ou assuntos marítimos, sendo ela considerada como um subgênero da pintura de paisagem<sup>9</sup>. Temas como portos, rios, lagoas, enseadas, praias, retratos de barcos, cenas de naufrágios, batalhas navais e embarque e desembarque de grandes autoridades, entre outros, são recorrentes neste tipo de pintura<sup>10</sup>. Inicialmente se desenvolveu na Holanda, entre os séculos XVII e XVIII, e depois se espalhou para outros países europeus, como Inglaterra e França.

No século XVII, a Holanda figurava entre as principais potências da época, contando com uma ambiciosa burguesia mercantil e uma poderosa frota de navios mercantis e de guerra. O desenvolvimento econômico, proveniente do comércio marítimo, aliado a uma política de liberdade religiosa e intelectual, proporcionou influência na sua produção artística. Diferentemente do que acontecia em outros países europeus, os artistas holandeses procuraram se especializar nas pinturas de gênero para atender o gosto da burguesia calvinista por “representações da vida cotidiana, do mundo do trabalho e dos espaços domésticos”<sup>11</sup>. Entre retratos de pessoas, naturezas-mortas e cenas do cotidiano, as pinturas de paisagens tiveram um grande destaque no campo artístico holandês, principalmente ligadas ao mar.

Sendo um país dependente do comércio marítimo, “não é de admirar que as representações da vida na água tornou-se um assunto favorito de artistas e colecionadores”<sup>12</sup>. Pintores como Hendrick Cornelisz Vroom (1566-

---

<sup>9</sup> MARINHA. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo330/marinha>. Acesso em: 10 ago. 2021. Verbetes da Enciclopédia.

<sup>10</sup> MUSEU Nacional de Belas Artes. *150 Anos de Pintura de Marinha na História da Arte Brasileira*. Texto de Carlos Roberto Maciel Levy. Apresentação de Alcidio Mafra de Souza. Introdução de Roberto DaMatta. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes, 1982, p. 16.

<sup>11</sup> PINTURA de gênero. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo912/pintura-de-genero>. Acesso em: 10 ago. 2021. Verbetes da Enciclopédia.

<sup>12</sup> Trecho traduzido por mim do folheto: WATER, Wind and Waves: Marine paintings from the Dutch Golden Age. National Gallery of Art, Washington | July 1 - November 25, 2018, p. s/n. Disponível em: <https://www.nga.gov/content/dam/ngaweb/exhibitions/pdfs/2018/wind-water-waves-marine-paintings-dutch-golden-age.pdf>. Acesso em: 18 ago. 2021.

1640), Simon de Vlieger (1601-1653), Jan Porcellis (1593-1632), Willem van de Velde, o velho (1611-1693), Willem van de Velde, o jovem (1633-1707), Bonaventura Peeters (1614-1652) são os principais representantes deste tipo de arte. Segundo Gombrich, eles “fueron tan expertos en plasmar los barcos y sus arboladuras que sus cuadros son considerados aún como valiosos documentos históricos de la época de la expansión naval británica y holandesa”<sup>13</sup>. Um exemplo disso é a obra *Uma frota no mar*, do pintor Hendrick Vroom.



Fonte: VROOM, Hendrick Cornelisz. *Uma frota no mar*. c.1614. National Gallery of Art. Disponível em: <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.157388.html>. Acesso em: 16 set. 2022.

### FIGURA 1

#### **Hendrick Cornelisz Vroom – *Uma frota no mar* (c.1614)**

Considerado como um dos pioneiros da pintura de marinha holandesa, Vroom foi responsável por “estabelecer novas categorias de imagens, variando de retratos de navios individuais a representações de grandes comboios, e de ferozes encontros navais a cenas silenciosas do porto”. Neste quadro, em especial, o artista retratou um típico navio de guerra holandês, acompanhado por outros barcos menores. A movimentação incessante dos marinheiros na

<sup>13</sup> GOMBRICH, E. H. *La historia del Arte*. Conaculta, México: Editorial Diana, 1999, p. 418.

proa e nos cordames, os canhões que aparecem ao longo do casco e os detalhes nas bandeiras que tremulam denunciam seu profundo conhecimento sobre a arquitetura naval. Além disso, o uso do contraste das cores foi empregada para transmitir “a mudança de profundidade da água, enquanto delicados toques de branco em as cristas das ondas sugerem vento soprando na superfície”<sup>14</sup>.

A habilidade dos holandeses em retratar temas relacionados ao mar chamou a atenção dos pintores ingleses, principalmente com a chegada dos van de Veldes. A convite do rei Carlos II, desembarcaram na Inglaterra no ano de 1673 e montaram um estúdio de pintura na cidade de Greenwich. Eles foram os responsáveis pela difusão da pintura de marinha naquele país, inspirando uma geração de artistas ingleses como, por exemplo, Peter Monamy (1681-1749)<sup>15</sup>.



Fonte: MONAMY, Peter. *Navios em perigo durante uma tempestade*. c. 1720-1730. Óleo sobre tela. Museum Tate Museum. Disponível em: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/monamy-ships-in-distress-in-a-storm-t00807>. Acesso em: 16 set. 2022.

## FIGURA 2

### **Peter Monamy – *Navios em perigo durante uma tempestade* (c.1720-1730)**

---

<sup>14</sup> WATER, op. cit.

<sup>15</sup> Peter Monamy foi apontado como o “pai fundador’ da pintura de marinha britânica”. In: COCKETT, Frank B. *Peter Monamy, 1681-1749, and his circle*. Antique Collectors Club, 2000, p. 11. Disponível em: <https://archive.org/details/petermonamy1681100cock/page/n7/mode/2up>. Acesso em 18 ago. 2021.

Influenciado pelas obras de van de Velde, o jovem, dedicou-se a temas relacionados a batalhas navais, naufrágios, embarcações em situações de calma ou enfrentando tempestades. Um exemplo disso foi a obra *Navios em perigo durante uma tempestade*. Inspirado nas pinturas holandesas sobre tempestades marítimas, Monamy retratou a fragilidade do homem diante do poder na natureza. Com o mar revoltoso, os imponentes navios de guerra ingleses lutam para não afundarem. Mesmo neste momento de perigo, o céu azul se abre oferecendo aos tripulantes dos navios um vislumbre de esperança<sup>16</sup>. Segundo Oliveira, além de Monamy, outros artistas também se destacaram pintura de marinha inglesa, como Samuel Scott (c.1702-1772), Charles Brooking (1723-1759) e Phillipe-Jacques de Louthembourg (1740-1812)<sup>17</sup>.



Fonte: LORRAIN, Claude. *Cena do porto com a Villa Medici*. 1637. Óleo sobre tela, 102 x 133 cm. Galeria Uffizi, Florença. In: *Web Gallery of Art*. Disponível em: <https://www.wga.hu/frames-e.html?html/c/claude/1/02medici.html>. Acesso em: 16 set. 2022.

### FIGURA 3

<sup>16</sup> SHIPS in distress in a storm. Peter Monamy. *Arts & Artists*. Tate Museum. Disponível em: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/monamy-ships-in-distress-in-a-storm-t00807>. Acesso em: 18 ago. 2021.

<sup>17</sup> OLIVEIRA, Helder Manuel da Silva. *Olhar o mar: um estudo sobre as obras “Marinha com barco” (1895) e “Paisagem com rio e barco ao seco em São Paulo ‘Ponte Grande’” (1895) de Giovanni Castagneto*. Campinas, 2007. Dissertação (Mestrado) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, p. 42-43.

### **Claude Lorrain – *Cena do porto com a Villa Medici (1637)***

Já as famosas séries de quinze pinturas de portos feitas por Claude-Joseph Vernet (1714-1789) são consideradas um dos principais exemplos de pintura de marinha na França<sup>18</sup>. Encomendadas pelo monarca Luís XV, Vernet procurou representar o cotidiano dos portos franceses, com a entrada e saída de navios e movimentação das pessoas trabalhando no embarque e desembarque de mercadorias<sup>19</sup>. A luminosidade e sutilezas das cores, além do apelo ao pitoresco, revelam as influências que pintores como Claude Lorrain e Salvator Rosa tiveram nestas pinturas de Vernet<sup>20</sup>.



<sup>18</sup> Vale ressaltar que Claude Vernet e Nicolas Antoine Taunay foram próximos, tanto que muitos especialistas encontraram paralelos em suas obras. Sobre esta questão ver: DANTAS, Bárbara. Nicolas-Antoine Taunay (1755-1830) e o Revival Renascentista na França. In: *Revista Vozes dos Vales: Publicações Acadêmicas*. UFVJM, MG, nº22, ano XI, 10/2022. Disponível em: <http://site.ufvjm.edu.br/revistamultidisciplinar/files/2022/11/4.pdf>. Acesso em: 14 nov. 2022.

<sup>19</sup> De acordo com Oliveira, “outra influência desse período é a pintura veneziana de Giovanni Antonio Canal, mais conhecido por Canaletto (1697-1768) e Francesco Guardi (1712-c.1793). Ambos são responsáveis, no século XVIII, pela representação de uma pintura de paisagem marinha que retrata a cidade de Veneza e seus canais”. OLIVEIRA. op. cit., p.46.

<sup>20</sup> JOSEPH Vernet. *Encyclopedia Britannica*. S.d. Disponível em: <https://www.britannica.com/biography/Joseph-Vernet>. Acesso em: 20 ago. 2021.

Fonte: ROSA, Salvator. *Uma paisagem costeira mediterrânea com um navio*. 1673. Óleo sobre tela, 78 x 86 cm. Coleção Privada. In: *Artvee*. Disponível em: <https://artvee.com/dl/a-mediterranean-coastal-landscape-with-a-ship/>. Disponível em: 16 set. 2022.

#### FIGURA 4

#### **Salvator Rosa – *Uma paisagem costeira mediterrânea com um navio* (1673)**



Fonte: VERNET, Claude-Joseph. *Interior do porto de Marselha, visto do pavilhão de l'Horloge du Parc*. 1754. Óleo sobre tela, 165 x 265 cm. Museu Nacional da Marinha, Paris Musée National de la Marine. Disponível em: <https://www.musee-marine.fr/content/interieur-du-port-de-marseille-joseph-vernet>. Acesso em: 16 set. 2022.

#### FIGURA 5

#### **Claude-Joseph Vernet – *Interior do porto de Marselha, visto do pavilhão de l'Horloge du Parc* (1754)**

No século XIX, a paisagem marítima foi elevada a um novo status, principalmente com as obras de Joseph Mallord William Turner (1775-1851) e John Constable (1776-1837). Estes artistas defendiam, entre outras coisas, a pintura ao ar livre como a melhor maneira de capturar a intensidade das luzes e das cores<sup>21</sup>. Turner se interessou não só pelos efeitos que as luzes e cores tinham nas paisagens marítimas, como também pela insignificância do homem diante da força da natureza. A sua obra *Pescadores no mar* é um

<sup>21</sup> PINTURA ao ar livre. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3643/pintura-ao-ar-livre>. Acesso em 23 ago. 2021. Verbete da Enciclopédia.

exemplo disso: “a potência do luar contrasta com a vulnerabilidade delicada da lanterna bruxuleante, enfatizando o poder da natureza sobre a humanidade e o destino dos pescadores em particular”<sup>22</sup>. A preferência por paisagens hostis e misteriosas se encaixa na categoria artística do sublime<sup>23</sup>, característica que também pode ser observada nas obras de Constable.



Fonte: TURNER, Joseph Mallord William. *Pescadores no mar*. 1796. Óleo sobre tela, 91,4 x 122,2 cm. Coleção Tate. Londres Tate Collection. Disponível em: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/turner-fishermen-at-sea-t01585>. Acesso em: 16 set. 2022.

## FIGURA 6

### Joseph Mallord William Turner – *Pescadores no mar* (1796)

Influenciado pelas pinturas de marinhas holandesas do século XVII, Constable desenvolveu “uma técnica rápida e vigorosa” para retratar os fenômenos da natureza<sup>24</sup>. Seu interesse pelo comportamento da luz em situações como, por exemplo, chuva, tempestade, névoa pode ser percebida

<sup>22</sup> FISHERMEN at sea. Joseph Mallord William Turner. Arts & Artists. Tate Museum. Disponível em: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/turner-fishermen-at-sea-t01585>. Acesso em: 24 ago. 2021.

<sup>23</sup> SUBLIME. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3655/sublime>. Acesso em: 24 de agosto de 2021. Verbetes da Enciclopédia.

<sup>24</sup> ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. Tradução de Denise Bottmann e Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 40.

em inúmeros trabalhos feitos ao longo de sua carreira como pintor. Na obra *Tempestade sobre o mar*, pintada entre os anos de 1824 e 1828, podemos perceber a vivacidade com que descreveu uma tempestade, ocorrida em uma praia da cidade de Brighton.

As obras destes artistas serviram de inspiração para alguns pintores de paisagens franceses, principalmente identificados com o que se convencionou chamar de Escola de Barbizon<sup>25</sup>.



Fonte: CONSTABLE, John. *Tempestade sobre o mar*, ca. 1824-1828. Óleo sobre papel, 23,5 x 32,6 cm. Real Academia de Artes, Londres Royal Academy of Arts. Disponível em: <https://www.royalacademy.org.uk/art-artists/work-of-art/rainstorm-over-the-sea>. Acesso em: 16 set. 2022.

### FIGURA 7

#### **John Constable – *Tempestade sobre o mar* (ca.1824-1828)**

Na França do século XIX havia uma grande demanda por retratos de barcos, naufrágios e tempestades em alto mar. No entanto, foram as cenas de batalhas navais que alcançaram a maior popularidade. O próprio governo francês encomendou várias obras que descrevessem suas vitórias militares em alto-mar. Artistas como Louis-Philippe Crepin (1772-1841), Théodore Gudin (1802-1880) e Eugène Isabey (1803-1886) dedicaram-se em

---

<sup>25</sup> ESCOLA de Barbizon. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo341/escola-de-barbizon>. Acesso em: 24 ago. 2021. Verbete da Enciclopédia.

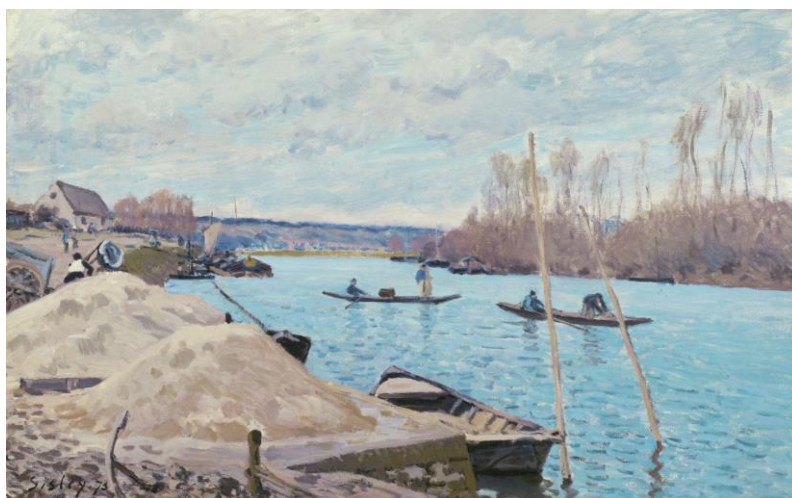
reproduzir em suas telas os feitos da marinha francesa<sup>26</sup>. Contudo, foi na segunda metade do século XIX que este tipo de temática começou a dar “espaço para as cenas à beira-mar, praias, vistas de mar aberto, barcos de pescadores e iates, e mesmo rios”<sup>27</sup>. Artistas como Gustave Courbet (1819-1877), Eugène Boudin (1824-1898), Alfred Sisley (1839-1899) e Claude Monet (1840-1926) se dedicaram a estes tipos de paisagens marítimas.



Fonte: COURBET, Gustave. *Pôr do sol no Lago Lemano*. 1874. Óleo sobre tela. Museu Jenish, Suíça. In: PATIN, Sylvie. *L'impressionisme*. Lausanne, Suisse: La Bibliothèque des Arts, 2002, p. 12.

### FIGURA 8

#### Gustave Courbet – *Pôr do sol no Lago Lemano* (1874)



<sup>26</sup> LA PEINTURE de marine du XVIIe au XXe siècle. Dossiers de Visites. Musée National de la Marine. Disponível em: [https://www.musee-marine.fr/sites/default/files/la\\_peinture\\_de\\_marine\\_primaire.pdf](https://www.musee-marine.fr/sites/default/files/la_peinture_de_marine_primaire.pdf). Acesso em: 27 ago. 2021.

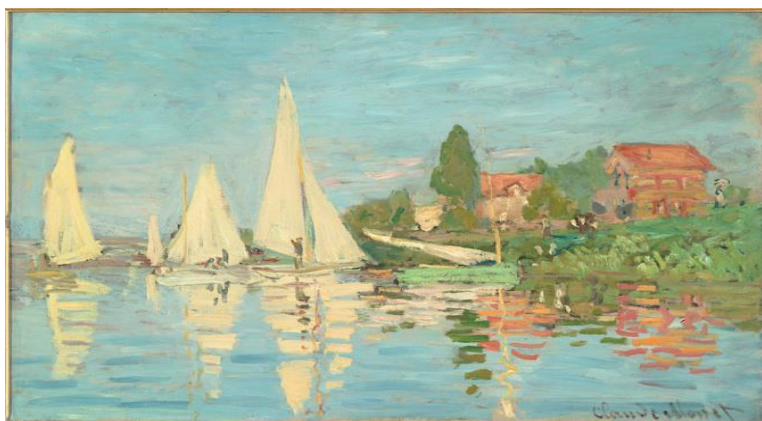
<sup>27</sup> OLIVEIRA, op. cit., p. 51.

Fonte: SISLEY, Alfred. *O Sena em Port-Marly, pilhas de areia*. 1875. Óleo sobre tela. Art Institute of Chicago. Disponível em: <https://www.artic.edu/artworks/16633/the-seine-at-port-marly-piles-of-sand>. Acesso em: 16 set. 2022.

### FIGURA 9

#### **Alfred Sisley – O Sena em Port-Marly, pilhas de areia (1875)**

Adepto a pintura ao ar livre, Eugène Boudin fez uma série de pinturas relacionadas a cenas de praias, retratando a burguesia em seu momento de lazer<sup>28</sup>. Em *Na praia, pôr do sol*, pintada em 1865, procurou captar as tonalidades que as cores adquirem em um típico final de tarde. A suavidade como que representava suas paisagens marítimas influenciou um dos principais nomes do movimento impressionista, Claude Monet. Incentivado não só por Boudin, como também pelo pintor holandês Johan Barthold Jongkind (1819-1891), Monet dedicou-se não só a pintura ao ar livre, como também ao estudo do comportamento da luz e das cores em diferentes momentos do dia. Cenas à beira mar, praias e passeios de barcos foram alguns dos assuntos explorados por ele<sup>29</sup>.



Fonte: MONET, Claude. *Regatas em Argenteuil*. 1872. Óleo sobre tela, 48 x 75,3 cm. Musée d'Orsay, França. Disponível em: <https://www.musee-orsay.fr/en/artworks/regates-argenteuil-1089>. Acesso em: 16 set. 2022.

### FIGURA 10

#### **Claude Monet – Regatas em Argenteuil (1872)**

<sup>28</sup> Estes quadros foram pintados durante sua estadia na região da Normandia.

<sup>29</sup> OLIVEIRA, op. cit., p. 53.

Em *Regatas em Argenteuil*, suas pinceladas rápidas, intensificadas pelo contraste de cores como azul-verde, vermelho-verde, azul-branco, foram utilizadas para destacar os efeitos que a luz têm em ambientes marinhos<sup>30</sup>. Segundo Argan, “as cores não são iluminadas, são fatores luminosos, e, portanto, os elementos constitutivos do quadro”<sup>31</sup>.

Como vimos, a pintura de marinha passou por grandes transformações tanto na sua temática como na composição de suas paisagens. Desde batalhas navais retratadas pelos holandeses, passando pelas cenas de tempestades dos pintores ingleses e culminando nas experiências dos impressionistas franceses, influenciaram uma geração de pintores em todo o mundo, principalmente no Brasil do final do século XIX. A seguir, veremos que nomes como Edoardo De Martino (1838-1912), Gustave James (18??-1885), Émile Rouède (1850-1912), Giovanni Battista Castagnetto (1815-1900) e Benedito Calixto (1853-1927), entre outros, foram considerados os primeiros artistas a se dedicarem no Brasil a pintura de marinha<sup>32</sup>.

---

<sup>30</sup> IMPRESSIONISM: a centenary exhibition. Metropolitan Museum of Art, December 12, 1974-February 10, 1975. Catalogue by Anne Dayez, Michel Hoog [and] Charles S. Moffett, p. 156. Disponível em: <https://libmma.contentdm.oclc.org/digital/collection/p15324coll10/id/78491>. Acesso em: 31 ago. 2021.

<sup>31</sup> ARGAN, op. cit., p.102.

<sup>32</sup> MUSEU, 1982, p. 17.

## 2. Pintura de marinha no Brasil

Entre os séculos XVII e XVIII, muitas das pinturas e desenhos relacionados a paisagem marítima brasileira foram feitas por artistas estrangeiros, preocupados em “documentar ou divulgar viagens e acontecimentos marítimos de ordem militar”<sup>33</sup>. Durante o período da presença holandesa no nordeste, pintores como Gillis Peeters (1612-1653) registraram algumas destas paisagens, como ocorreu com *Vista de Recife e seu porto* e *Forte dos Reis Magos*. Na primeira obra, o artista procurou enfatizar não só a intensa movimentação de barcos no porto de Recife como também a sua privilegiada posição geográfica<sup>34</sup>. Já a segunda destaca as defesas do litoral do Rio Grande do Norte, com sua fortificação e barcos de guerra.



**Fonte:** PEETERS, Gillis. *Vista de Recife e seu porto*. 1637. Óleo sobre tela. In: *Enciclopédia Itaú Cultural*. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra24482/vista-de-recife-e-seu-porto>. Acesso em: 16 set. 2022.

### FIGURA 11

#### **Gillis Peeters – *Vista de Recife e seu porto* (1637)**

<sup>33</sup> OLIVEIRA, op. cit., p. 54-55.

<sup>34</sup> Para os holandeses, as informações obtidas pelas cartografias e pinturas eram essenciais para conhecer a geografia do local. In: SÁ, Lucilene Antunes Correia Marques de; VASCONCELOS, Thatiana Lima. A evolução da região metropolitana do Recife a partir da cartografia. *Revista Brasileira de Cartografia*, v. 67, n. 4, p. 715-728, 2015. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/revistabrasileiracartografia/article/view/49116/26205>. Acesso em: 1º ago. 2021.



Fonte: Gillis Peeters. *O Forte dos Reis Magos*. s./d. Óleo sobre tela, 80 x 112 cm. Acervo dos Palácios do Governo do Estado de São Paulo. In: *Wikimedia Commons*. Disponível em: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gillis\\_Peeters\\_-\\_O\\_Forte\\_dos\\_Reis\\_Magos.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gillis_Peeters_-_O_Forte_dos_Reis_Magos.jpg). Acesso em: 16 set. 2022.

## FIGURA 12

### Gillis Peeters – O Forte dos Reis Magos

No final do século XVIII, os desenhistas portugueses José Joaquim Freire (1760-1847)<sup>35</sup> e Joaquim José Codina (Portugal, séc. XVIII - s.l., 1790)<sup>36</sup> participaram de uma das expedições científicas financiadas pela coroa portuguesa, mais conhecida como *Viagem Filosófica*<sup>37</sup>. Liderada pelo

<sup>35</sup> JOSÉ Joaquim Freire. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa23697/jose-joaquim-freire>. Acesso em: 14 set. 2021. Verbete da Enciclopédia.

<sup>36</sup> JOAQUIM José Codina. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa23611/joaquim-jose-codina>. Acesso em: 14 set. 2021. Verbete da Enciclopédia.

<sup>37</sup> “A ação reformadora do Marquês de Pombal (1699-1782 sobre a organização do Estado luso traria à tona a necessidade de promover o inventário das riquezas das colônias. Nesse sentido, o maior empreendimento incentivado pela monarquia portuguesa para reconhecimento das potencialidades naturais de suas conquistas foi orquestrado pelo naturalista italiano Domenico Vandelli (1730-1816), responsável pela cadeira de História Natural e Química do curso de Filosofia da Universidade de Coimbra. Foi Vandelli quem idealizou o plano das chamadas Viagens Filosóficas - expedição científica que foram despachadas para os domínios ultramarinos a partir da década de 1780 -, treinou os naturalistas em laboratórios, redigiu as instruções que deveriam orientar os procedimentos de trabalho em campo e coordenou a sistematização das remessas científicas no complexo por ele constituído em torno do Jardim Botânico do Palácio da Ajuda, em Lisboa. Esse complexo compreendia um laboratório químico, um museu de história natural, bem como a chamada Casa de Risco”. In: PICCOLI, Valeria. *O olhar estrangeiro e a representação do Brasil*. In: BARCINSKI, Fabiana Werneck (org.). *Sobre a arte brasileira: da Pré-história aos anos 1960*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes; Edições SESC São Paulo, 2012, p. 78-79.

naturalista brasileiro Alexandre Rodrigues Ferreira (1756-1815) percorreram, entre 1783 e 1792, o interior do centro-norte do país, com o objetivo de recolher informações não só sobre a flora e fauna, como, também, o grau de desenvolvimento social e econômico da região<sup>38</sup>.

Entre os inúmeros desenhos feitos por estes artistas, existem alguns relacionados a paisagens fluviais e retratos de embarcações. Joaquim Freire desenhou não só os rios e cachoeiras da região, como a chegada e recepção das embarcações oficiais. Já José Codina dedicou-se a descrever, detalhadamente, as embarcações portuguesas e indígenas presentes na cidade de Belém do Pará<sup>39</sup>.

Apesar das preocupações estéticas<sup>40</sup>, os prospectos que eles fizeram sobre a paisagem marítima tinham um sentido utilitário: registrar as características hidrográficas da região e o seu potencial de navegação. Um exemplo disso foram os desenhos que José Codina fez sobre as canoas da região de Belém do Pará. Eles serviram de informação para Alexandre Rodrigues Ferreira elaborar o relatório *Memória sobre a Marinha Interior do Estado do Grão-Pará*<sup>41</sup>.

---

<sup>38</sup> Informações sobre a Alexandre Rodrigues Ferreira e sua expedição, além dos desenhos produzidos pelos artistas, foram obtidas no site da Brasiliana Iconografia. In: COLEÇÃO Alexandre Rodrigues Ferreira. *Brasiliana Iconográfica*. Artigos. Disponível em: <https://www.brasilianaiconografica.art.br/artigos/20106/colecao-alexandre-rodrigues-ferreira>. Acesso em: 6 set. 2021.

<sup>39</sup> “Pouco se sabe sobre a vida do desenhista, pintor, copista e aquarelista Joaquim José Codina. Somente que nasceu em Portugal no século XVIII e trabalhou no Real Gabinete de História Natural do Museu da Ajuda, de Lisboa. Há controvérsias sobre o local e a data de sua morte. Alguns historiadores defendem que ele teria voltado a Portugal ao fim da expedição”. In: JOAQUIM José Codina e a construção naval brasileira. In: *Brasiliana Iconográfica*. Artigos. Disponível em: <https://www.brasilianaiconografica.art.br/artigos/20255/joaquim-jose-codina-e-a-construcao-naval-brasileira>. Acesso em: 9 set. 2021.

<sup>40</sup> Joaquim Freire procurou “aproximação entre as técnicas de desenho, pintura e um modo cartográfico de representar as paisagens”, principalmente em seu prospecto de Cametá. In: PATACA, Ermelinda Moutinho. Congruências entre cartografia e pintura no Prospecto da Vila de Cametá (1784) de José Joaquim Freire. In: SIMPÓSIO BRASILEIRO DE CARTOGRAFIA HISTÓRICA - Passado Presente nos velhos mapas: conhecimento e poder. *Anais...*, 1., Paraty, 2011, p. 12. Disponível em: [https://www.ufmg.br/rededemuseus/crch/simposio/PATACA\\_ERMELINDA\\_M.pdf](https://www.ufmg.br/rededemuseus/crch/simposio/PATACA_ERMELINDA_M.pdf). Acesso em: 13 set. 2021.

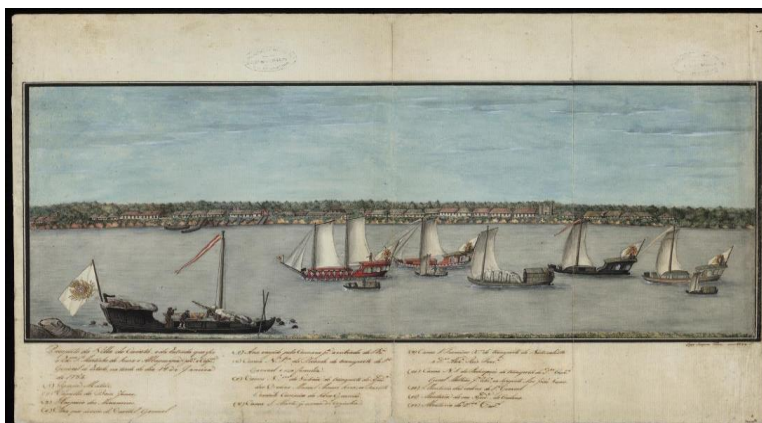
<sup>41</sup> Ibidem. Este relatório está disponível pela Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro para consulta on-line. Disponível em: [http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo\\_digital/div\\_manuscritos/mss1456738/mss1456738.pdf](http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_manuscritos/mss1456738/mss1456738.pdf). Acesso em: 14 set. 2021.



**Fonte:** FREIRE, José Joaquim. *Prospecto da 1ª cachoeira do Rio Cauaborys*. Final do século XVIII. Aquarela, 46,5 x 34,5cm. Fundação Biblioteca Nacional, Rio e Janeiro. In: *Brasiliana Iconográfica*. Disponível em: <https://www.brasilianaiconografica.art.br/obras/17102/prospecto-da-1a-cachoeira-do-rio-cauaborys>. Acesso em: 16 set. 2022.

### FIGURA 13

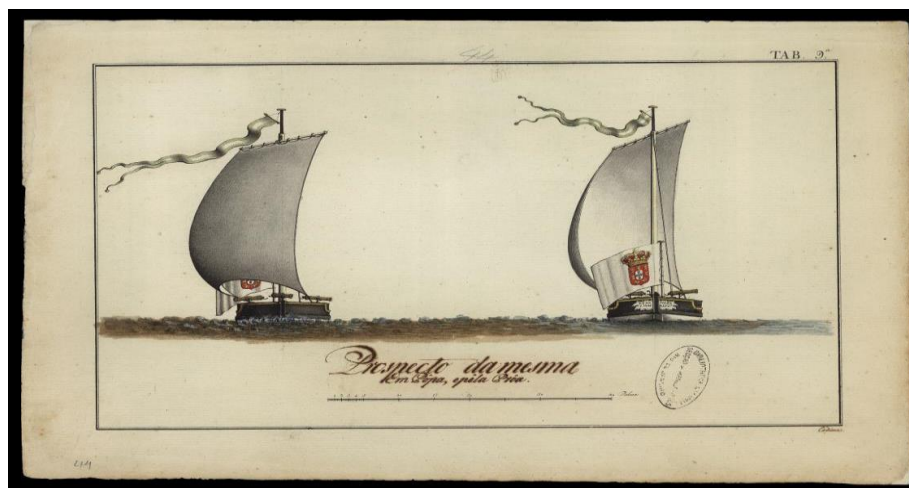
**José Joaquim Freire – *Prospecto da 1ª cachoeira do Rio Cauaborys***



**Fonte:** FREIRE, José Joaquim. *Prospecto da Villa do Camotá, e da entrada que fez o Exmo. Sr. Martinho de Souza Albuquerque, governador e capitão general do Estado, na tarde do dia 19 de janeiro de 1784*. 1784. Aquarela, 46 x 22 cm. Fundação Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro. In: *Brasiliana Iconográfica*. Disponível em: <https://www.brasilianaiconografica.art.br/obras/17153/prospecto-da-villa-do-camota-e-da-entrada-que-fez-o-exmo-sr-martinho-de-souza-albuquerque-governador-e-capitao-general-do-estado-na-tarde-do-dia-19-de-janeiro-de-1784>. Acesso em: 16 set. 2022.

### FIGURA 14

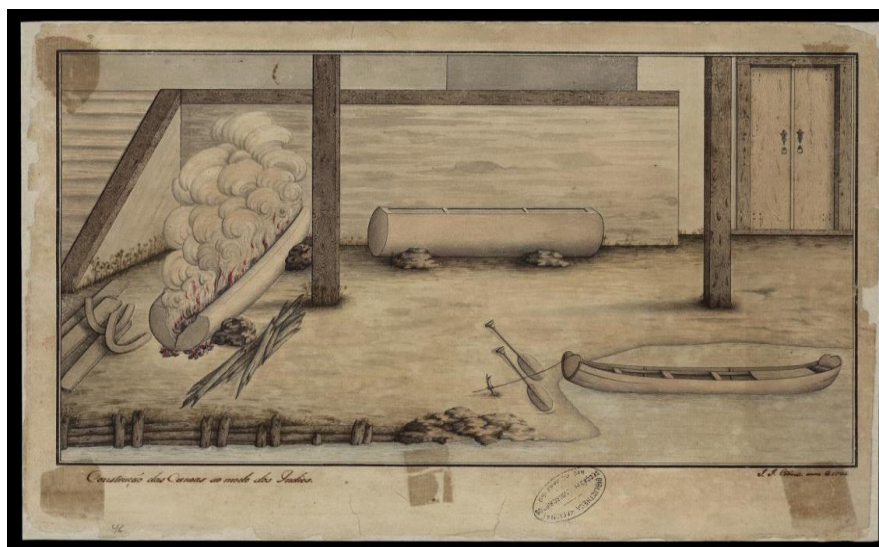
**José Joaquim Freire – *Prospecto da Villa do Camotá, e da entrada que fez o Exmo. Sr. Martinho de Souza Albuquerque, governador e capitão general do Estado, na tarde do dia 19 de janeiro de 1784***



Fonte: CODINA, Joaquim José. *Prospecto da canoa artilheira Nossa Senhora do Pilar, São Batista*. Final do século XVII. Aquarela, 29 x 19 cm. Fundação Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro. In: *Brasiliana Iconográfica*. Disponível em: <https://www.brasilianaiconografica.art.br/obras/17059/prospecto-da-canoa-artilheira-nossa-senhora-do-pilar-sao-batista>. Acesso em: 16 set. 2022.

### FIGURA 15

**Joaquim José Codina – *Prospecto da canoa artilheira Nossa Senhora do Pilar, São Batista***



Fonte: CODINA, Joaquim José. *Construção das canoas ao modo dos índios*. 1784. Desenho, 32,5 x 19 cm. Fundação Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro. In: *Brasiliana Iconográfica*. Disponível em: <https://www.brasilianaiconografica.art.br/obras/17029/construcao-das-canoas-ao-modo-dos-indios>. Acesso em: 16 set. 2022.

### FIGURA 16

**Joaquim José Codina – *Construção das canoas ao modo dos índios (1784)***

Estas questões utilitárias já não aparecem nas pinturas de marinha de Leandro Joaquim (1738-1793). Considerado “o primeiro pintor e paisagem e cenas de costumes do Rio de Janeiro”<sup>42</sup> foi responsável pelos painéis elípticos exibidos no interior de um dos pavilhões do Passeio Público do Rio de Janeiro<sup>43</sup>. Segundo Makowiecky, no interior do pavilhão Apolo havia dezesseis painéis de autoria do pintor “retratando cenas marítimas, cotidianas e produtos regionais”, no entanto, “apenas seis chegaram aos dias atuais”<sup>44</sup>. Destes que restaram, cinco se referem a temas marítimos: *Visita de uma esquadra inglesa ao Rio de Janeiro*, *Procissão marítima diante do Hospital dos Lázaros*, *Pesca da baleia na Baía de Guanabara*, *Vista da Igreja e Praia da Glória* e *Vista da Lagoa do Boqueirão e do Aqueduto de Santa Teresa*<sup>45</sup>.

Em uma época em que os temas religiosos dominavam o cenário artístico brasileiro, estes painéis são considerados como um prelúdio do uso da paisagem brasileira, entre elas a marítima, como forma de expressão de nossa nacionalidade.

---

<sup>42</sup> SANTOS, Amandio Miguel dos. Os painéis elípticos de Leandro Joaquim na Pintura do Rio de Janeiro Setecentista. *Revista Gávea*, n. 11, p. 132, 1994.

<sup>43</sup> Construído entre os anos de 1779 e 1783, sob o governo do vice-rei D. Luis de Vasconcelos e Souza (1742-1809), o Passeio Público foi concebido para ser um local de lazer para os cariocas. Seu projeto ficou a cargo de Valentim da Fonseca e Silva, mais conhecido pelo epíteto Mestre Valentim. Sobre os detalhes deste projeto ver: MONTEIRO DE CARVALHO, Anna Maria. A espacialidade do Passeio Público de Mestre Valentim. *Revista Gávea*, n. 1, p. 66-77, 1984.

<sup>44</sup> MAKOWIECKY, Sandra. Os primeiros espaços públicos de exposição no Brasil: Xavier das Conchas e Xavier dos Pássaros. In: COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE: Novos Mundos: Fronteiras, Inclusão, Utopias. *Anais...* 35., 2015. Rio de Janeiro: Comitê Brasileiro de História da Arte - CBHA, 2016, p. 134. Disponível em: <http://www.cbha.art.br/coloquios/2015/pdfs/ANAIS-CBHA-2015.pdf>. Acesso em: 17 set. 2021.

<sup>45</sup> O RIO de Leandro Joaquim. Museu Histórico Nacional. In: *Google Arts & Culture*. Disponível em: [https://artsandculture.google.com/exhibit/o-rio-de-leandro-joaquim/KgJi7E\\_wpmtCIA](https://artsandculture.google.com/exhibit/o-rio-de-leandro-joaquim/KgJi7E_wpmtCIA). Acesso em: 21 set. 2021.



Fonte: JOAQUIM, Leandro. *Procissão marítima diante do Hospital de Lázaro*. Final do século XVIII. Óleo sobre tela, 96,1 x 125,3 cm. Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro. In: *Enciclopédia Itaú Cultural*. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra14162/procissao-maritima>. Acesso em: 16 set. 2022.

#### FIGURA 17

**Leandro Joaquim – *Procissão marítima diante do Hospital de Lázaro***



Fonte: JOAQUIM, Leandro. *Pesca de baleias na Baía da Guanabara*. Final do século XVIII. Óleo sobre tela, 96 x 125,7 cm. Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro. In: *Enciclopédia Itaú Cultural*. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra14165/pesca-da-baleia-na-baia-de-guanabara>. Acesso em: 16 set. 2022.

#### FIGURA 18

**Leandro Joaquim – *Pesca de baleias na Baía da Guanabara***



**Fonte:** : JOAQUIM, Leandro. *Vista da Igreja e Praia da Glória*. Final do século XVIII. Óleo sobre tela, 96,5 x 126,5 cm. Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro. In: *Enciclopédia Itaú Cultural*. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra14164/vista-da-igreja-e-praia-da-gloria>. Acesso em: 16 set. 2022.

### FIGURA 19

**Leandro Joaquim – *Vista da Igreja e Praia da Glória***



**Fonte:** JOAQUIM, Leandro. *Visita de uma esquadra inglesa ao Rio de Janeiro*. Final do século XVIII. Óleo sobre tela, 96,1 x 125,3 cm. Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro. In: *Enciclopédia Itaú Cultural*. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra14161/visita-de-uma-esquadra-inglesa-na-baia-de-guanabara>. Acesso em: 16 set. 2022.

### FIGURA 20

**Leandro Joaquim – *Visita de uma esquadra inglesa ao Rio de Janeiro***



Fonte: JOAQUIM, Leandro. *Vista da Lagoa do Boqueirão e Aqueduto de Santa Teresa*. Final do século XVIII. Óleo sobre tela, 96 x 126 cm. Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro. In: *Enciclopédia Itaú Cultural*. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra14163/vista-da-lagoa-do-boqueirao-e-do-aqueduto-de-santa-teresa>. Acesso em: 16 set. 2022.

### FIGURA 21

#### **Leandro Joaquim – *Vista da Lagoa do Boqueirão e Aqueduto de Santa Teresa***

Neste período, com exceção de Leandro Joaquim, a maior parte dos registros de nossas paisagens marítimas foram feitas por artistas estrangeiros. Segundo Oliveira, elas ainda estavam relacionadas “aos relatos de viagens, às representações de grandes barcos e à apresentação das costas brasileiras com seus portos”<sup>46</sup>, como a obra *Vista do Acoradouro do Rio de Janeiro com a chegada de um esquadrão britânico*, do pintor francês Dominic Serres (1722-1793).

<sup>46</sup> OLIVEIRA, op. cit., p. 57.



Fonte: SERRES, Dominic. *Vista do Acoradouro do Rio de Janeiro com a chegada de um esquadrão britânico*. 1782. Óleo sobre tela, 58,5 x 73,5 cm. Petrópolis. Coleção Geyer do MI. Apud. PERROTA, Isabella. *Desenhando um paraíso tropical: a construção do Rio de Janeiro como um destino turístico*. Rio de Janeiro, 2001. Tese (Doutorado em História, Política e Bens Culturais) – Fundação Getúlio Vargas, p. 38.

## FIGURA 22

### **Dominic Serres – *Vista do Acoradouro do Rio de Janeiro com a chegada de um esquadrão britânico* (1782)**

No século XIX, principalmente com a vinda da corte portuguesa ao Brasil e a abertura dos portos às nações estrangeiras (1808), inúmeros artistas-viajantes vieram para o nosso país com o objetivo de registrar diversos aspectos de nossa natureza e sociedade<sup>47</sup>. Alguns deles se dedicaram à paisagem marítima, especialmente a vista panorâmica da Baía da Guanabara. Como bem ressaltou Belluzzo:

Ao longo do século XIX, artistas-viajantes de todas as procedências e comprometidos com várias tradições artísticas realizam vistas panorâmicas. Afirmam profunda afinidade com a *visão do todo* e com o mais amplo alcance do campo perceptivo. Em muitos casos, uma preferência por conter o *imenso*. A vista panorâmica aparece como modelo paisagístico por excelência são só entre aquarelistas ingleses, como Maria

---

<sup>47</sup> “Imediatamente após a transferência da corte portuguesa da metrópole para a colônia, em 1808, para fugir as cerco dos franceses, e a conseqüente abertura dos portos, cresce o número de viajantes que aportam no Brasil. O imenso território brasileiro, ainda mal desvendado, devido à política de defesa de Portugal, desperta a crescente curiosidade dos europeus interessados no conhecimento da natureza tropical. Naturalistas, diplomatas que procuram estabelecer contato com o único império na América do Sul, comerciantes, artistas, aventureiros, turistas, estrangeiros, originários de diferentes países, elaboram sob diversas óticas um imenso acervo de desenhos e pinturas ao longo do século XIX.” In: BELLUZZO, Ana Maria de M. *O Brasil dos viajantes*. São Paulo: Metalivros; Fundação Odebrecht, 1994, p. 30.

Graham, tenente Henri Chamberlain, Caroline Gower, Essex Vidal, que pintaram panoramas marinhos do Rio Janeiro, mas também entre artistas franceses e alemães, que podem ser exemplificados pelas contribuições de Félix Émile Taunay, Friedrich Hagedorn e Emil Bauch. (...) A Baía da Guanabara prestou-se especialmente à concepção do panorama circular. Os panoramas tomados a partir de barcos ancorados na barra demarcam a linha entre o mar e a terra e os perfis montanhosos que se situam no encontro da terra com o céu.<sup>48</sup>

Além da Baía da Guanabara, outras vistas marítimas também foram retratadas por estes artistas-viajantes, como, por exemplo, *Vista da Enseada de Botafogo*, do pintor austríaco Thomas Ender (1793-1875); *Corcovado visto da Baía de Botafogo, Rio de Janeiro*, de Charles Landseer (1799-1852); *Vista do Rio de Janeiro, tomada da Barra*, de Johann Moritz Rugendas (1802-1858) e *Ponta do Calabouço, Vista da Glória*, do pintor inglês Henry Chamberlin (1796-1843).



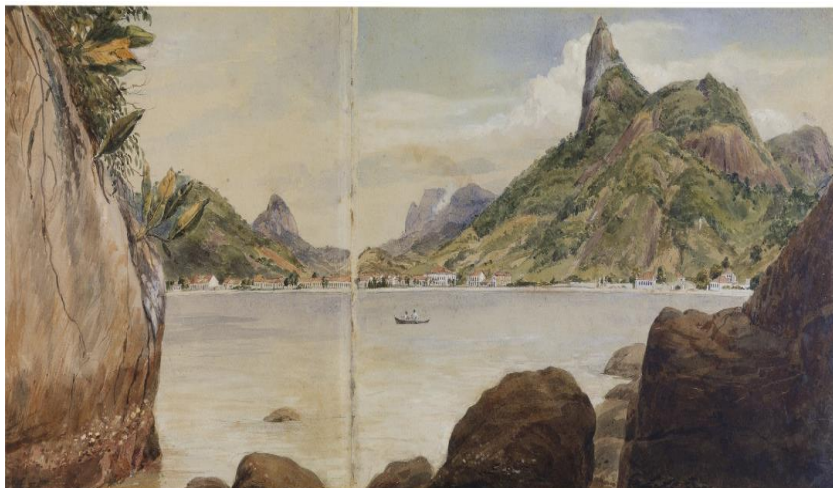
Fonte: ENDER, Thomas. *Vista da Enseada de Botafogo*. 1827. Óleo sobre tela, 37 x 27 cm. Casa Geyer; Museu Imperial; Ibram; Minc. In: *Enciclopédia Itaú Cultural*. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra63004/vista-da-enseada-de-botafogo>. Acesso em: 16 set. 2022.

### FIGURA 23

#### **Thomas Ender – Vista da Enseada de Botafogo (1817)**

---

<sup>48</sup> Ibidem, p. 34-35.



**Fonte:** LANDSEER, Charles. *Corcovado visto da Baía de Botafogo*. 1825-1826. Aquarela e guache sobre papel, 26,7 x 62,8 cm. Acervo de Iconografia. Instituto Moreira Salles. In: *Brasiliana Iconográfica*. Disponível em: <https://www.brasilianaiconografica.art.br/obras/19337/the-corcovado-from-opposite-side-of-botafogo-bay>. Acesso em: 16 set. 2022.

#### FIGURA 24

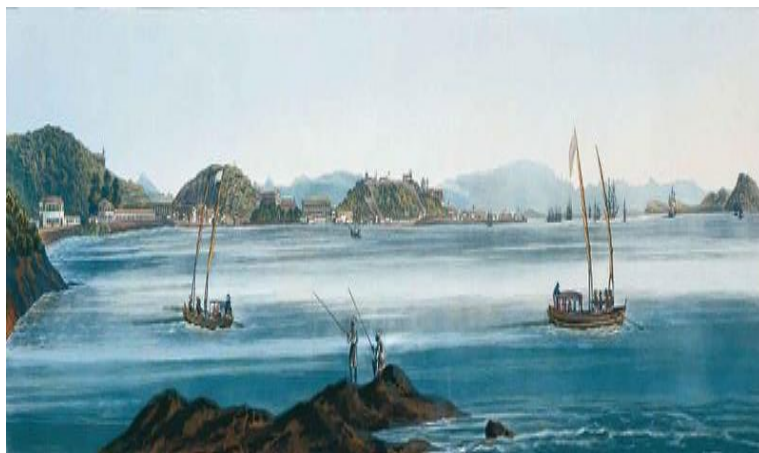
**Charles Landseer – *Corcovado visto da Baía de Botafogo* (1825-1826)**



**Fonte:** RUGENDAS, Johann Moritz. *Vista do Rio de Janeiro, tomada da Barra*. 1827-1835. Litografia e aquarela sobre papel (China collé), 34 x 53,1 cm. Acervo de Iconografia. Instituto Moreira Salles. In: *Brasiliana Iconográfica*. Disponível em: [https://www.brasilianaiconografica.art.br/obras/1912\\_9/vue-de-rio-janeiro-prise-de-la-rade](https://www.brasilianaiconografica.art.br/obras/1912_9/vue-de-rio-janeiro-prise-de-la-rade). Acesso em: 16 set. 2022.

#### FIGURA 25

**Johann Moritz Rugendas – *Vista do Rio de Janeiro, tomada da Barra* (1827-1835)**



Fonte: CHAMBERLAIN, Henry. *Ponta do Calabouço, vista da Glória*. 1821. Aquarela sobre papel, 21,3 x 84,5 cm. Coleção Brasileira. Pinacoteca do Estado de São Paulo. In: *Wikimedia Commons*. Disponível em: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Henry\\_Chamberlain\\_-\\_Ponta\\_do\\_Calabou%C3%A7o,\\_vista\\_da\\_Gl%C3%B3ria.JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Henry_Chamberlain_-_Ponta_do_Calabou%C3%A7o,_vista_da_Gl%C3%B3ria.JPG). Acesso em: 16 set. 2022.

## FIGURA 26

### Henry Chamberlain – Ponta do Calabouço, vista da Glória (1821)

Integrante da famosa *Missão Artística Francesa* de 1816, o pintor de paisagem Nicolas Antoine Taunay também se dedicou a retratar as paisagens marítimas do Rio de Janeiro<sup>49</sup>. Suas obras *Vista da enseada de Botafogo* (1816), *Cena marítima no Rio* (1817), *Vista da Praia e da Igreja da Glória do Outeiro no Rio de Janeiro* (1817) e *Vista do Outeiro, Praia e Igreja da Glória* (1817) são exemplos de como o artista tentou conciliar as cores singelas do neoclassicismo com a intensidade da luz dos trópicos<sup>50</sup>. De acordo com Dantas, Nicolas Taunay tomou como referência as obras de seu amigo Claude Vernet para compor muitas de suas paisagens, principalmente as marítimas<sup>51</sup>.

<sup>49</sup> DANTAS, op. cit., p.17.

<sup>50</sup> Sobre a estadia de Nicolas Taunay no Brasil, ver: SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O sol do Brasil: Nicolas-Antoine Taunay e as desventuras dos artistas franceses na corte de d. João*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

<sup>51</sup> DANTAS, op. cit., p.15-17.



Fonte: TAUNAY, Nicolas-Antoine. *Vista da enseada de Botafogo*, 1816. óleo sobre tela. 46 x 32 cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro. *In:* Disponível em: <https://artsandculture.google.com/asset/view-of-enseada-de-botafogo-nicolas-antoine-taunay/1QFxmSpVk6igoA>. Acesso em: 20 nov. 2022.

### FIGURA 27

#### Nicolas-Antoine Taunay – Vista da enseada de Botafogo (1816)



Fonte: TAUNAY, Nicolas-Antoine. *Cena marítima no Rio*. 1817. óleo sobre tela, 45,7 × 56,5 cm. Victoria and Albert Museum. Disponível em: <https://www.vads.ac.uk/digital/collection/NIRP/id/33393/>. Acesso em: 20 nov. 2022.

### FIGURA 28

#### Nicolas-Antoine Taunay – Cena marítima no Rio (1817)



Fonte: TAUNAY, Nicolas-Antoine. *Vista da Praia e da Igreja da Glória do Outeiro no Rio de Janeiro*. 1817. óleo sobre tela. 32 x 46 cm. Coleção Palácio das Laranjeiras, RJ. In: *Wikimedia Commons*. Disponível em: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Nicolas\\_Antoine\\_Taunay\\_Vista\\_da\\_Praia\\_e\\_da\\_Igreja\\_da\\_Gl%C3%B3ria\\_do\\_Outeiro\\_no\\_Rio\\_de\\_Janeiro.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Nicolas_Antoine_Taunay_Vista_da_Praia_e_da_Igreja_da_Gl%C3%B3ria_do_Outeiro_no_Rio_de_Janeiro.jpg). Acesso em: 20 nov. 2022.

### FIGURA 29

**Nicolas-Antoine Taunay – Vista da Praia e da Igreja da Glória do Outeiro no Rio de Janeiro (1817)**



Fonte: TAUNAY, Nicolas-Antoine. *Vista do Outeiro, Praia e Igreja da Glória*. 1817. óleo sobre tela. 37,00 x 48,50 cm. Museu Castro Maya - IPHAN/MinC (Rio de Janeiro). In: *Enciclopédia Itaú Cultural*. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra1418/vista-do-outeiro-praia-e-igreja-da-gloria>. Acesso em: 20 nov. 2022.

### FIGURA 30

**Nicolas-Antoine Taunay – Vista do Outeiro, Praia e Igreja da Glória (1817)**

Pelas imagens se percebe que a paisagem marítima brasileira, principalmente a do Rio de Janeiro, foi retratada por artistas-viajantes que, de início, adotaram um olhar documental e científico sobre as nossas marinhas. Ao retratarem orlas marítimas, vistas litorâneas e embarcações, estes artistas-viajantes abriram o caminho para outros artistas que se interessavam pela pintura de paisagem. Segundo Eulálio, eles contribuíram para o desenvolvimento do campo artístico brasileiro do século XIX:

A contribuição de artistas itinerantes atravessa todo o nosso século XIX, onde constitui um dos elementos decisivos de integração cultural do período. Diante do significado do maciço dessa contribuição torna-se irrelevante insistir no caráter heterogêneo de material tão vasto e sempre cheio de interesse. Embora seja inevitável não colocar no mesmo nível de criatividade estética aquarelistas amadores e profissionais altamente qualificados do ponto de vista técnico e artístico, devemos sublinhar a colaboração frequente que existiu, na terra alheia, entre esses dois tipos de artistas<sup>52</sup>.

Em princípios do século XIX, considerando-a como parte de um projeto de formação de nossa nacionalidade<sup>53</sup>, a produção de pinturas marítimas se voltou para temas históricos, principalmente referentes à chegada de grandes personalidades ou batalhas navais. Artistas como Félix Émile Taunay (1795-1881), Victor Meirelles (1832-1903) e Edoardo De Martino (1838-1912) foram contratados pelo governo para ilustrar tais feitos.

Filho de Nicolas Taunay, Félix Taunay, além de produzir algumas paisagens marítimas como *Lagoa Rodrigo de Freitas*, *Baía de Guanabara vista da Ilha das Cobras*, *Conserto de um Barco*. *Ilha de Villegagnon – Baía da Guanabara*, também foi responsável pela pintura histórica de marinha

---

<sup>52</sup> EULALIO, Alexandre. O século XIX: tradição e ruptura. Síntese de arte e cultura brasileira (1816-1910). In: *Tempo reencontrado: ensaio sobre arte e literatura*. São Paulo: Instituto Moreira Salles/ Ed. 34, 2021, p.18.

<sup>53</sup> “No início do século XIX, com a vinda da família real portuguesa para o Brasil, fixando a corte no Rio de Janeiro, fez-se necessário um incremento da cultura europeizante no país. Dentre as diversas ações nesse sentido percebemos o apoio da corte portuguesa com relação à vinda da Missão Francesa. Esta foi incumbida de formalizar o ensino das artes e, para tanto, desenvolveu o projeto da AIBA, que instituiu oficialmente a formação neoclássica francesa em terras brasileiras. Destacamos que é nesse período que a paisagem se torna elemento identificador da construção da imagem nacional, por isso, largamente utilizada em pinturas históricas e mesmo em retratos”. In: OLIVEIRA, op. cit., p. 57.

intitulada *Paisagem histórica de um desembarque no Largo do Paço*. Nesta obra, exposta na primeira Exposição Geral de Belas Artes (1829), Félix Taunay não só demonstrou “sua destreza na composição das nuvens, das embarcações e de toda a movimentação das figuras de escravo e de corte que desembarcam, afirmando o caráter histórico da obra”, como, também, seu diálogo com as pinturas de Claude Vernet, como “*Ponte e Castelo de Saint Ângelo*, de 1750, e *Port de la Rochelle*”<sup>54</sup>.



Fonte: TAUNAY, Félix-Émile. *Paisagem histórica de um desembarque no Largo do Paço*. 1829. Óleo sobre tela. Acervo do Museu Imperial. Petrópolis, Rio de Janeiro. In: *Enciclopédia Itaú Cultural*. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra6084/paisagem-historica-de-um-desembarque-no-largo-do-paco>. Acesso em: 16 set. 2022.

### FIGURA 31

#### **Félix-Émile Taunay – Paisagem histórica de um desembarque no Largo do Paço (1829)**

Já Victor Meirelles e Edoardo De Martino descreveram em suas telas as cenas de batalhas navais ocorridas na Guerra do Paraguai<sup>55</sup>:

<sup>54</sup> DIAS, Elaine. Félix-Émile Taunay entre a tradição clássica de ensino e a paisagem contemporânea no século XIX. *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*, n. 3, p. 10, 2013. Disponível em: [http://caiana.caia.org.ar/resources/uploads/3-pdf/DIAS\\_Elaine.pdf](http://caiana.caia.org.ar/resources/uploads/3-pdf/DIAS_Elaine.pdf). Acesso em: 16 mar. 2022.

<sup>55</sup> Os dois pintores foram contratados pelo governo imperial brasileiro para retratar as cenas de batalhas navais ocorridas na Guerra do Paraguai.

Outros motivos retratados na produção de marinhas no Brasil e vinculados à pintura histórica da Academia aparecem em obras de Vitor Meireles (1832-1903) – cuja especialidade não era a marinha – e do pintor italiano Eduardo De Martino (1838-1912). Ambos retrataram episódios da atuação da marinha brasileira na Guerra do Paraguai a partir de encomendas oficiais do governo imperial. Importante destacar que, ao contrário das representações das batalhas navais de Willem van de Velde, o Jovem ou de Samuel Scott, que se realizam em alto-mar, as obras de Vitor Meireles e de Eduardo De Martino têm uma característica diferente: são representações de batalhas navais realizadas em rios<sup>56</sup>.

Em *Passagem de Humaitá*, Victor Meirelles retrata a cena de uma batalha naval noturna, sendo ela iluminada tanto pelo luar quanto pelos tiros dos canhões<sup>57</sup>. E na tela *Batalha naval do Riachuelo* se percebe que ele se inspirou em um ambiente caótico caracterizado pelo combate naval, com seus “navios e destroços, vencedores e vencidos, heróis e anônimos”<sup>58</sup>. E para pintar tais cenários, o artista foi até o local da batalha em busca de informações visuais para compor, o mais fidedigno possível, as obras em questão<sup>59</sup>.

---

<sup>56</sup> OLIVEIRA, op. cit., p. 58-59.

<sup>57</sup> “*Passagem de Humaitá* pouco nos diz sobre o aspecto quantitativo do número de tropas, soldados, navios. Esta pintura coloca em xeque o didatismo na pintura histórica, não se extrai informações acerca dos combates ou mesmo da topografia, apenas sensações. Na defesa da pintura, o fato de que se atreve o mais próximo possível do que foi a realidade da cena, uma batalha noturna, fracamente iluminada pela lua, com um ou outro clarão dos fogos da artilharia”. In: COELHO, Mário César. *Os panoramas perdidos de Victor Meirelles: aventuras de um pintor acadêmico nos caminhos da modernidade*. Florianópolis, 2007. Tese (Doutorado) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, p. 80. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/xmlui/bitstream/handle/123456789/89850/247607.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 19 mar. 2022.

<sup>58</sup> CHRISTO. Maraliz de Castro Vieira. *Uma batalha cromática: Victor Meirelles e a Passagem de Humaitá*. In: ENCONTRO DE HISTÓRIA DE ARTE DA UNICAMP. 9., Campinas, 2015, p. 353. Disponível em: <https://www.ifch.unicamp.br/eha/atas/2015/Maraliz%20de%20Castro%20Vieira%20Christo.pdf>. Acesso em: 19 mar. 2022.

<sup>59</sup> “Em 15 de junho de 1868, o pintor partiu para o campo de batalha e pesquisar o material para as duas telas: *Passagem de Humaitá* e *Combate naval de Riachuelo*. Esta era uma prática comum, tanto nas Acadêmias, na pintura de história, quanto nos Panoramas. O pintor realizava croquis e, mais tarde, realizava a pintura em ateliê ou na rotunda. A pintura era o resultado de uma pesquisa sobre os personagens, os cenários, incluindo detalhes da indumentária, as armas, as horas do dia, a tonalidade da pele, os gestos”. In: *Ibidem*, p. 79-80.



Fonte: MEIRELLES, Victor. *Passagem do Humaitá*. 1869-1872. Óleo sobre tela, 2,68 x 4,35 m. Museu Histórico Nacional. In: *Wikimedia Commons*. Disponível em: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Victor\\_Meirelles\\_-\\_A\\_Passagem\\_do\\_Humait%C3%A1.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Victor_Meirelles_-_A_Passagem_do_Humait%C3%A1.jpg). Acesso em: 16 set. 2022.

### **FIGURA 32**

#### **Victor Meirelles – *Passagem do Humaitá* (1869-1872)**



Fonte: MEIRELLES, Victor. *Batalha naval do Riachuelo*. 1869-1872. Óleo s/tela, 4,00 X 8,00 m. Museu Histórico Nacional. In: *MeisterDrucke*. Disponível em: <https://www.meisterdrucke.pt/impressoes-artisticas-sofisticadas/Victor-Meirelles-de-Lima/941543/A-batalha-naval-de-Riachuelo.html>. Acesso em: 16 set. 2022.

### **FIGURA 33**

#### **Victor Meirelles – *Batalha naval do Riachuelo* (1869-1872)**

Estabelecido no Brasil por volta de 1868, Edoardo De Martino ficou conhecido por suas pinturas de marinha, especialmente referente às batalhas

navais<sup>60</sup>. Obras como *Abordagem do encouraçado Barroso e do monitor Rio Grande* (1868), *Abordagem dos encouraçados Cabral e Lima Barros* (1868), *Bombardeio de Curuzu* (1868), *Combate naval do Riachuelo* (1870), *Abordagem da corveta Maceió e da escuna Dois de Dezembro* (1873), são considerados “os melhores registros históricos dos feitos da marinha brasileira na luta contra o Paraguai”<sup>61</sup>. Além destas obras, De Martino também pintou algumas vistas marítimas como *Marinha com dois barcos* e *Vista da Praia do Botafogo no Rio de Janeiro* (1870).



Fonte: MARTINO, Edoardo de. *Combate naval do Riachuelo*. 1870. Óleo sobre tela, 172,5 x 257 cm. Museu Histórico Nacional. In: *Google Arts & Culture*. Disponível em: <https://artsandculture.google.com/asset/riachuelo-naval-combat-edoardo-de-martino/yAENwGTgQrC04A?hl=pt-br>. Acesso em: 16 set. 2022.

#### **FIGURA 34**

#### **Edoardo De Martino – Combate naval do Riachuelo (1870)**

<sup>60</sup> FREIRE, Laudelino. *Um século de pintura: apontamentos para a história da pintura no Brasil de 1816 a 1916*. Rio de Janeiro: Typographia Rohe, 1916, p.154.

<sup>61</sup> CAMPOFIORITO, Quirino. *A pintura posterior à Missão Francesa 1835-1870: história da pintura brasileira no século XIX*. Rio de Janeiro: Edições Pinakothek, 1983, p. 50-51.



Fonte: MARTINO, Edoardo de. *Vista da Praia de Botafogo no Rio de Janeiro*. c.1870. Óleo sobre tela, 43 x 74 cm. Coleção Pinacoteca do Estado de São Paulo. In: *Wikimedia Commons*. Disponível em: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Eduardo\\_de\\_Martino\\_-\\_Botafogo\\_Beach\\_-\\_Google\\_Art\\_Project.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Eduardo_de_Martino_-_Botafogo_Beach_-_Google_Art_Project.jpg). Acesso em: 16 set. 2022.

### FIGURA 35

#### **Edoardo De Martino – *Vista da Praia de Botafogo no Rio de Janeiro* (c.1870)**

Ao lado de Edoardo De Martino, o pintor francês Gustave James também se ocupou, exclusivamente, com a pintura de marinha. Dentre suas várias obras, muitas delas exibidas nas principais exposições de arte da época, *O salvamento da nau de Vasco da Gama*, exposta na Exposição do Lyceu de Artes e Ofícios, de 1882, foi elogiada pela imprensa<sup>62</sup>. Também merece destaque a tela *A Borrasca* (1875), “que retrata um dos principais motivos representados pelos pintores de marinha desde o século XVII: as tempestades em alto-mar”<sup>63</sup>.

<sup>62</sup> JAMES, Gustave. *Artistas franceses no Rio de Janeiro (1840-1884): das Exposições Gerais da Academia Imperial de Belas Artes aos ateliês privados: fontes primárias, bibliografia e visuais*. Organização de Elaine Dias. Prefácio de Jacques Leenherdt. Guarulhos: EFLCH-UNIFESP, 2020, p. 227.

<sup>63</sup> OLIVEIRA, op. cit., p. 60.



Fonte: JAMES, Gustave. *A Borrasca*. 1875. Óleo sobre tela, 127 cm x 77 cm. Coleção Sergio Fadel. In: *Enciclopédia Itaú Cultural*. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra6708/a-borrasca>. Acesso em: 16 set. 2022.

### **FIGURA 36**

#### **Gustave James – A Borrasca (1875)**

Outro artista que também se destacou na pintura de marinha foi o francês Émile Rouède. Conhecido por sua rapidez com que compunha suas pinturas de marinhas, todas elas feitas ao ar livre, ganhou certa notoriedade no campo cultural brasileiro, ao ponto de merecer destaque dentre os principais críticos de arte da época, como Angelo Agostini, Gonzaga Duque e Felix Ferreira. A maior parte de suas obras, como veremos, se relaciona à cenas do cotidiano marítimo.

As pinturas de paisagem que o italiano Nicolau Antonio Facchinetti fez no Brasil, como *Vista da Lagoa Rodrigo de Freitas no Rio de Janeiro* (c.1867), *Enseada do Botafogo* (1869), *Vista panorâmica da Guanabara tomada de Niterói* (1896), por exemplo, nos permitem enquadrá-lo como pintura de marinha<sup>64</sup>. O que chama a atenção é sua meticulosidade em retratar as paisagens naturais, como bem destacou Fernandes:

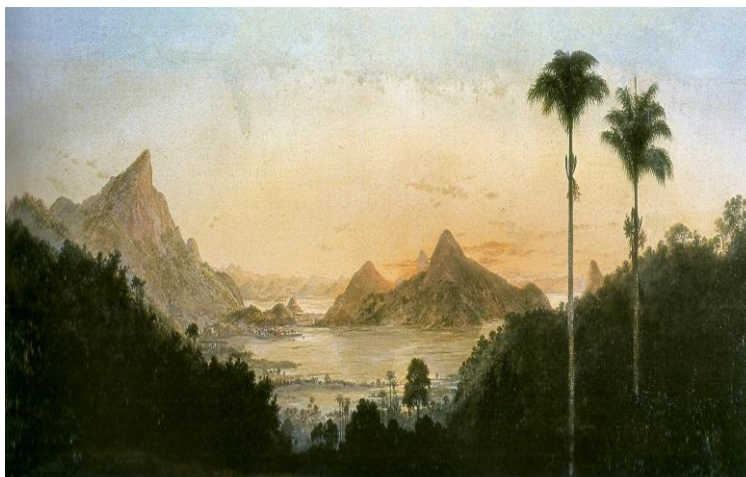
---

<sup>64</sup> Segundo Oliveira, “Facchinetti dá continuidade a um tipo de representação cujo motivo são os portos de Vernet ou as vistas de Veneza de Canaletto, pois evidencia uma cidade que tem no mar uma importante referência de beleza natural”. OLIVEIRA, op. cit., p. 61.

Suas paisagens, feitas com extremo detalhismo e qualidade, eram exaltadas não só pelo emprego de cores vivas, mas também por captar a atmosfera local. Seu processo de concepção das telas era meticuloso, começava com a observação cuidadosa do local. Após isso, Facchinetti fazia um desenho com lápis que depois seria ampliado em carvão e fixado com tinta de escrever na tela. Suas paisagens feitas 'ao natural' demandavam tempo e esforços do artista, que geralmente se instalava próximo aos locais representados, não demonstrando medo ou hesitação em alcançar um local privilegiado para posicionar-se durante o processo de captação da paisagem. Locais de difícil acesso ou pontos perigosos não serviam como entrave para o pintor, que sempre buscava o lugar perfeito que lhe proporcionasse uma vista ideal. Sua forma arrojada de buscar inspiração para suas telas direto da natureza antecipava algo que depois seria o objetivo do artista e professor Georg Grimm. Creio que Nicolau Facchinetti não só absorveu as cores da paisagem nacional como também dominou a atmosfera e a luz. Seu método de pesquisa o 'd'après nature' serviria de inspiração para artistas como Georg Grimm e para seus discípulos, Giovanni Battista Castagneto, Antônio Parreiras, Domingo Garcia y Vázquez, Hipólito Caron entre outros. Detalhista ao extremo, Nicolau Facchinetti fazia de sua pena de aço uma lupa, a onde podia descrever com minúcia as paisagens que retratava. Em *Graves e Frívolos* [por assuntos da arte]; Gonzaga Duque dá sua versão sobre o método de criação do artista Nicolau Facchinetti e sua habilidade em conceber suas telas e capturar a paisagem brasileira. Ele bem sabia que, como expressão artística, suas pequenas telas, pintadas e repintadas, medidas a compasso, esbatidas a blaireau, estavam longe de satisfazer a quem tivesse o gosto regularmente educado. E, por isso, procurava melhorar sempre, caprichando no desenho, estudando atentamente as formas, os contornos, as arestas, com a meticulosidade de um analista de laboratório<sup>65</sup>.

---

<sup>65</sup> FERNANDES, Mabeli dos Santos. Facchinetti e o preciosismo da pintura de paisagem. *19&20*, Rio de Janeiro, v. IV, n. 1, jan. 2009. Disponível em: [http://www.dezenovevinte.net/artistas/naf\\_mabeli.htm](http://www.dezenovevinte.net/artistas/naf_mabeli.htm). Acesso em: 17 nov. 2022.



Fonte: FACCHINETTI, Nicola Antonio. *Vista da Lagoa Rodrigo de Freitas no Rio de Janeiro*. c.1867. Óleo sobre madeira, 23 x 65,2 cm. Coleção Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro. In: *Wikimedia Commons*. Disponível em: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Nicola\\_Facchinetti\\_-\\_Lagoa\\_Rodrigo\\_de\\_Freitas,\\_Rio\\_de\\_Janeiro,\\_ca.\\_1884.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Nicola_Facchinetti_-_Lagoa_Rodrigo_de_Freitas,_Rio_de_Janeiro,_ca._1884.jpg). Acesso em: 16 set. 2022.

### **FIGURA 37**

#### **Nicola Antonio Facchinetti – *Vista da Lagoa Rodrigo de Freitas no Rio de Janeiro* (c.1867)**

Entusiasta da pintura ao ar-livre, o pintor alemão Georg Grimm (1846-1887) foi responsável por uma nova abordagem no paisagismo brasileiro. A intenção de romper com o método acadêmico praticado nos ateliês das instituições artísticas, além da preocupação em captar as variações das cores e a intensidade da luminosidade, podem ser observadas em algumas de suas obras dedicadas à temática marítima, como, por exemplo, *Ilha da Boa Viagem* (1884) e *Vistas da Ponta de Icarai* (1884).



Fonte: GRIMM, Georg. *Ilha da Boa Viagem*. 1884. Óleo sobre tela, 67,50 x 46,00 cm. In: *Wikimedia Commons*. Disponível em: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Johann\\_Georg\\_Grimm\\_1884,\\_Ilha\\_da\\_Boa\\_Viagem.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Johann_Georg_Grimm_1884,_Ilha_da_Boa_Viagem.jpg). Acesso em: 16 set. 2022.

### FIGURA 38

**Georg Grimm – *Ilha da Boa Viagem* (1884)**



Fonte: GRIMM, Georg. *Vista da Ponta de Icarai*. 1884. Óleo sobre tela, 81,4 x 152 cm. Coleção particular. In: *Enciclopédia Itaú Cultural*. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra953/vista-da-ponta-de-icarai>. Acesso em: 16 set. 2022.

### FIGURA 39

**Georg Grimm – *Vista da Ponta de Icarai* (1884)**

As propostas de Georg Grimm em “caminhar em direção a novas experiências pictóricas, fruto de uma experimentação e de um olhar

individuais”<sup>66</sup> influenciaram alguns jovens pintores ávidos por romperem com o conservadorismo da Academia Imperial de Belas Artes. Conhecidos como Grupo Grimm<sup>67</sup>, artistas como Giovanni Battista Felice Castagneto (1851-1900), Antônio Diogo da Silva Parreiras (1869-1937), Hipólito Boaventura Caron (1862-1892), Joaquim José da França Júnior (1838-1890), Francisco Joaquim Gomes Ribeiro (c.1885-c.1900), Domingo Garcia y Vazquez (c. 1856-1912) e Thomas Georg Driendl (1849-1916) encontraram nas obras de Georg Grimm sua fonte de inspiração, especialmente as dedicadas às cenas marítimas<sup>68</sup>. Tanto que Oliveira identificou a influência da tela de Georg Grimm, *Vista da Ponta do Icaraí*, nas produções de marinha de seus discípulo como Caron, García y Vázquez, Parreira e Castagneto:

Ao compararmos a produção inicial dos alunos de Grimm, percebemos o quanto este influencia seus pupilos. As obras *Praia da Boa Viagem* (s/d), de *Hipólito Caron* (1862-1892); *A pesca* (1883), de Domingos Garcia y Vazquez (1859-1912); *Canto de praia* (1886), de Antonio Parreiras (1860-1937) e *Porto do Rio de Janeiro* (1884) de Giovanni Castagneto são obras que apresentam semelhanças significativas da convivência do grupo com o mestre. É nítido nessas obras o esquema utilizado para a composição da cena: tela dividida ao meio por uma linha diagonal, separando os elementos vinculados à terra ou à areia, como casas, barcos, vegetação, enfim a paisagem terrena<sup>69</sup>.

---

<sup>66</sup> MIGLIACCIO, Luciano. A arte no Brasil entre o Segundo Reinado e a Belle Époque. In: *Sobre a arte brasileira: da Pré-História aos anos 1960*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes; Edições SESC São Paulo, 2014, p. 198.

<sup>67</sup> GRUPO Grimm. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo/537095/grupo-grimm>. Acesso em: 4 abr. 2022. Verbete da Enciclopédia.

<sup>68</sup> “Os pintores de paisagem conhecidos como Grupo Grimm – Johann Georg Grimm, Domingo García y Vazquez, Antonio Parreiras, Giovanni Battista Castagneto e Joaquim José da França Junior, entre outros – buscam na natureza a inspiração para pinturas elaboradas com pinceladas rápidas. Procuraram recantos que se tornaram mágicos aos nossos olhos. A árvore, a pedra, o caminho, o mar, o barco, o vento, o sol, elementos que se integram com o homem, são criados por cada artista à sua maneira, numa composição harmoniosa característica da pintura ao ar livre”. In: TERRA, Carlos Gonçalves. Arte e natureza nas pinturas do Museu Nacional de Belas Artes. *Anuário do Museu Nacional de Belas Artes – Nova Fase*. Rio de Janeiro, v. 1, p. 64, 2009. Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/318876607/anuario-mnba-2009-pdf>. Acesso em: 4 abr. 2022.

<sup>69</sup> OLIVEIRA, op. cit., p. 63.

Dentre seus discípulos, o genovês Castagneto se destacou como um notável pintor de marinha. Segundo Campofiorito, “suas composições em medidas regulares são exemplos dentre os melhores de nossa pintura no gênero marinista”<sup>70</sup>. Em sua produção como pintor de marinha, podemos identificar obras como *Uma salva em dia de grande gala na baía do Rio de Janeiro* (1887) e uma série de pinturas de pequenas embarcações como *Marinha com barco* (1895) e *Paisagem com rio e barco ao seco em São Paulo ‘Ponte Grande’* (1895)<sup>71</sup>.



Fonte: CASTAGNETO, Giovanni. *Marinha com barco*. 1895. 6 x 22 cm. Óleo sobre tela. Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. In: *Enciclopédia Itaú Cultural*. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra6107/marinha-com-barco>. Acesso em: 16 set. 2022.

#### FIGURA 40

#### Giovanni Castagneto – *Marinha com barco* (1895)

---

<sup>70</sup> CAMPOFIORITO, Quirino. *A proteção do Imperador e os pintores do Segundo Reinado 1850-1890: história da pintura brasileira no século XIX*. Rio de Janeiro: Edições Pinakothek, 1983, p. 74.

<sup>71</sup> Sobre as obras de Castagneto, ver: OLIVEIRA. op. cit.



Fonte: CASTAGNETO, Giovanni. *Paisagem com rio e barco ao Seco em São Paulo 'Ponte Grande'*. 1895. 33 x 55 cm. Óleo sobre tela. Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. In: *Enciclopédia Itaú Cultural*. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra1119/paisagem-com-rio-e-barco-ao-seco-em-sao-paulo-ponte-grande>. Acesso em: 16 set. 2022.

#### **FIGURA 41**

#### **Giovanni Castagneto – *Paisagem com rio e barco ao Seco em São Paulo 'Ponte Grande'* (1895)**

Portanto, a partir da segunda metade do século XIX, observa-se uma mudança de temática em relação à pintura de marinha no Brasil. Incentivados pela busca de uma renovação no campo artístico brasileiro, muitos pintores deixaram de lado as telas monumentais dedicadas às batalhas navais e começaram a dar espaço para uma pintura que refletisse as impressões do artista em relação ao mar. Foi neste contexto que Émile Rouède desembarcou no porto do Rio de Janeiro em 1880.

### 3. As marinhas de Émile Rouède

Uma das principais questões para quem se dedica a estudar a produção artística de Émile Rouède diz respeito à dificuldade em localizar suas pinturas de marinha. Segundo Ribeiro, grande parte de suas obras está nas mãos de colecionadores de arte, sendo que algumas delas “permanecem pouco conhecidas, o que dificulta o resgate para a avaliação e análise de seu conjunto na pintura contextual da época”. No entanto, “as que restam (...) constituem, para o observador atual, uma amostragem do que foi o artista e de como este relacionou-se com sua contemporaneidade”<sup>72</sup>.

Se tomarmos como parâmetro o catálogo de exposição dedicada às obras de Rouède, organizada pelo Museu de Belas Artes de Rio de Janeiro (1988), percebemos que muitas de suas pinturas de marinhas estão relacionadas a representação de barcos navegando à beira-mar ou ancoradas nas areias da praia. Dentre elas, podemos destacar *Falúas* (1884); *Vista da Baía do Rio de Janeiro* (1884) e *Vista da Baía do Rio de Janeiro e do Pão de Açúcar* (1887).

Sobre a marinha *Falúas*, somente temos o esboço que consta publicado no *Catálogo ilustrado da Exposição Artística na Imperial Academia das Bellas-Artes do Rio de Janeiro*<sup>73</sup>. Organizado por L. de Wilde, o catálogo tinha como objetivo reproduzir, a partir dos desenhos fornecidos pelos próprios artistas, algumas pinturas apresentadas na Exposição de Belas Artes de 1884<sup>74</sup>. Neste esboço, duas falúas aparecem em destaque, sendo descritas por Rouède em dimensões pequenas e com duas grandes velas. Elas estão sendo

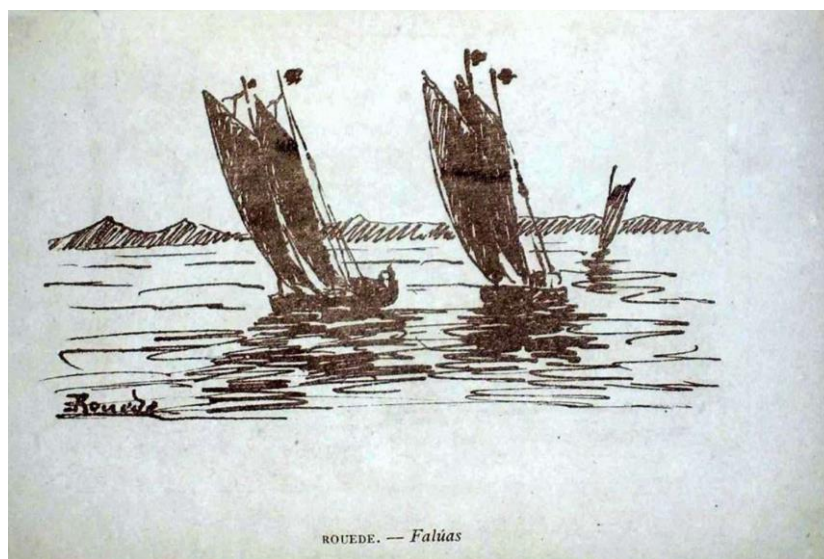
---

<sup>72</sup> EMÍLIO Rouède (1848-1908). *Catálogo de Exposição*. Apresentação de Alcídio Mafra de Souza. Texto de Marcus Tadeu Daniel Ribeiro. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes, 1988.

<sup>73</sup> ACADEMIA IMPERIAL DAS BELAS ARTES. Rio de Janeiro. *Catálogo ilustrado da exposição artística na Imperial Academia das Belas Artes*. Organizado por L. de Wilde. Rio de Janeiro: Typ. E Lithographica Vapor, Lombaerts e Comp., 1884. Disponível em: [http://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=bib\\_redarte&pagfis=4081](http://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=bib_redarte&pagfis=4081). Acesso: 15 abr. 2022.

<sup>74</sup> Para este catálogo, Rouède enviou dois esboços: *Navio negreiro* e *Falúas*. O curioso é que no *Catálogo das obras expostas na Academia das Belas Artes de 1884*, aparece o nome *Marinha* em vez de *Falúas*. Apesar dos títulos serem diferentes, trata-se da mesma composição artística. Sobre esta questão, ver: *Ibidem*, p. 10; ACADEMIA IMPERIAL DAS BELAS ARTES. Rio de Janeiro. *Catálogo ilustrado da exposição artística na Imperial Academia das Belas Artes*. op. cit.

acompanhadas por uma terceira, que desponta no lado direito<sup>75</sup>. A topografia do local aparece ao fundo, de maneira discreta.



**Fonte:** CATÁLOGO ilustrado da exposição artística na Imperial Academia das Belas Artes. Rio de Janeiro: Typ. E Lithographica Vapor, Lombaerts e Comp., 1884. Disponível em: [http://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=bib\\_redarte&pagfis=4081](http://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=bib_redarte&pagfis=4081). Acesso: 15 set. 2022.

## FIGURA 42

### Émile Rouède – *Falúas* (1884)

A obra *Vista da Baía do Rio de Janeiro* foi pintada por Rouède a partir de um píer. No lado esquerdo, dois homens aparecem, estando um sentado e, outro, observando a movimentação das diferentes embarcações. Suas pinceladas rápidas e espaçadas descrevem as nuvens do céu e as ondas do mar; além do uso de tons claros, propositalmente utilizadas, para descrever uma típica manhã da Baía de Guanabara.

<sup>75</sup> “As faluas foram as embarcações que mais chamaram a atenção dos viajantes e as que foram perpetuadas como transporte de passageiros e mercadorias na baía de Guanabara nas obras dos memorialistas. Tinham a proa e popa mais estreitas e podiam ter dois a três mastros latinos, com velas triangulares e um pequeno toldo”. In: SANTOS JUNIOR, Edilson Nunes dos. *Sobre as águas da Guanabara: transporte e trabalho no Rio de Janeiro do século XIX (1835-1845)*. Niterói, 2016. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, p. 84. Disponível em: <https://app.uff.br/riuff/bitstream/handle/1/14343/Dissert-edilson-nunes-dos-santos-junior.pdf;jsessionid=ABD96FBC243E59B68DCD965E50A9C63B?sequence=1>. Acesso em: 26 abr. 2022.

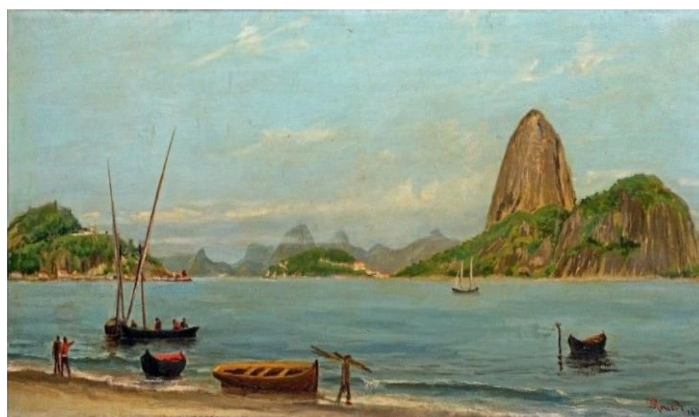


Fonte: ROUÈDE, Émile. *Vista da Baía do Rio de Janeiro*. s./d. Óleo sobre tela, 43,2 x 55,5 cm. Coleção Maury Rouède Bernardes. Rio de Janeiro. In: EMÍLIO Rouède (1848-1908). *Catálogo de Exposição*, 1988.

### FIGURA 43

#### Émile Rouède – *Vista da Baía do Rio de Janeiro*

Em *Vista da Baía do Rio de Janeiro e do Pão de Açúcar*, o cenário foi tomado a partir de uma praia carioca. Nesta pintura, Rouède retratou o fim de mais um dia de trabalho: barcos pesqueiros retornando para a costa, tanto que um deles já está com as velas recolhidas e o outro seguramente ancorado às margens da praia. Diferentemente do primeiro, o Pão de Açúcar apareceu como destaque, figurando de maneira imponente. Além disso, para compor a paisagem marítima de forma mais realista, Rouède optou por pinceladas firmes e com o uso de cores mais vivas.



Fonte: ROUÈDE, Émile. *Vista da Baía do Rio de Janeiro e do Pão de Açúcar*. 1887. Óleo sobre tela, 30 x 80,5 cm. Disponível em: <https://www.svffarrando.com/lot/23179/4920699?npp=&>. Acesso em: 16 set. 2022.

**FIGURA 44****Émile Rouède – *Vista da Baía do Rio de Janeiro e do Pão de Açúcar* (1887)**

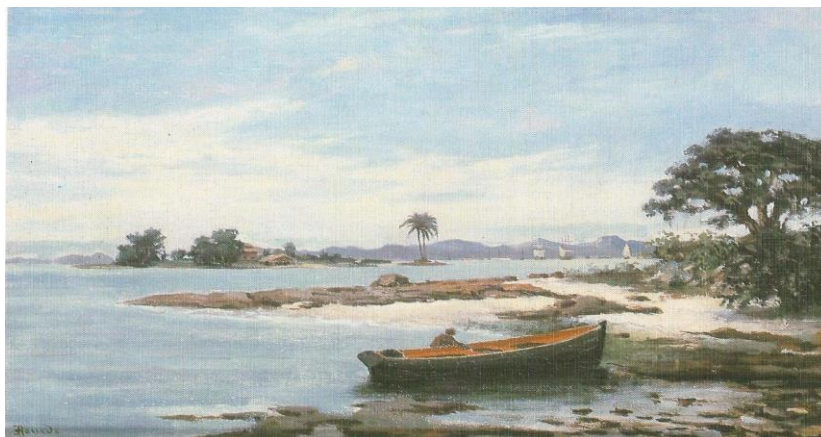
Já as obras *Vista do Gragoatá, em Niterói* e *Vista de uma praia em Paquetá*, além de algumas feitas no período em que esteve em Santos, tem como protagonista embarcações atracadas na areia da praia. O curioso foi que parte das pinturas feitas nesta cidade receberam o título de *Marinha*. Segundo Levy, as características geográficas definiram o título da obra, tanto que “uma praia sempre foi aceita como uma ‘marinha’, pouco importando suas características intrínsecas enquanto produto de um sistema de representação específico”<sup>76</sup>.



Fonte: ROUÈDE, Émile. *Vista do Gragoatá em Niterói*. s./d. Óleo sobre tela, 35,5 x 46 cm. Coleção Eduardo C. Frias Filho. Rio de Janeiro. In: EMÍLIO Rouède (1848-1908). *Catálogo de Exposição*, 1988.

**FIGURA 45****Émile Rouède – *Vista do Gragoatá em Niterói***

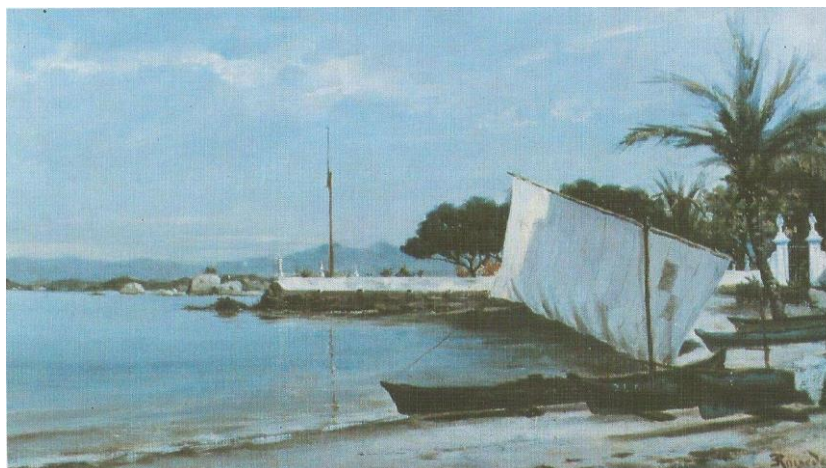
<sup>76</sup> MUSEU, 1988, p. 16.



Fonte: ROUÈDE, Émile. *Vista de uma praia em Paquetá*. s./d. Óleo sobre tela, 33,2 x 48 cm. Coleção Eduardo C. Frias Filho. Rio de Janeiro. In: EMÍLIO Rouède (1848-1908). *Catálogo de Exposição*, 1988.

#### FIGURA 46

**Émile Rouède – *Vista de uma praia em Paquetá***



Fonte: ROUÈDE, Émile. *Vista de uma praia em Paquetá*. s./d. Óleo sobre tela, 24,5 x 41 cm. Coleção Eduardo C. Frias Filho. Rio de Janeiro. In: EMÍLIO Rouède (1848-1908). *Catálogo de Exposição*, 1988.

#### FIGURA 47

**Émile Rouède – *Vista de uma praia em Paquetá***



Fonte: ROUÈDE, Émile. *Marinha, ponta da praia (Santos)*. s./d. Óleo sobre tela, 20,9 x 45,5 cm. Coleção Therezinha Setti de Ozores. São Paulo. In: EMÍLIO Rouède (1848-1908). *Catálogo de Exposição*, 1988.

#### FIGURA 48

**Émile Rouède – *Marinha, ponta da praia (Santos)***



Fonte: ROUÈDE, Émile. *Marinha, ponta da praia (Santos)*. s./d. Óleo sobre tela, 21,4 x 46 cm. Coleção Therezinha Setti de Ozores. São Paulo. In: EMÍLIO Rouède (1848-1908). *Catálogo de Exposição*, 1988.

#### FIGURA 49

**Émile Rouède – *Marinha, ponta da praia (Santos)***



Fonte: ROUÈDE, Émile. *Marinha (litoral de São Paulo)*. s./d. Óleo sobre tela, 10,1 x 46,3 cm. Coleção Marilena Maurity. Rio de Janeiro. In: EMÍLIO Rouède (1848-1908). *Catálogo de Exposição*, 1988.

### FIGURA 50

#### **Émile Rouède – *Marinha (litoral de São Paulo)***

Vale ressaltar que este tipo de temática foi muito explorado por nossos pintores de marinhas. Um exemplo disso foram os estudos de Castagneto sobre os vários tipos de embarcações presentes na Baía de Guanabara<sup>77</sup>. Apesar dos dois pintores partilharem a preferência por esta temática, a maneira como as compuseram são totalmente diferentes:

Rouède e Castagneto perfilam, portanto, em outra frente de produção ligada ao mar, caracterizada por uma pintura veloz. Não raro também compartilhavam de elementos mais cotidianos relacionados ao mundo marítimo e fluvial como tema, por exemplo, botes na praia, pequenos trechos de litoral, rios, riachos etc. Importante destacar que apesar das similaridades apontadas por Teixeira Leite (1988) existem diferenciações claras entre Castagneto e Rouède, por exemplo, a maneira rápida de pintar de Rouède se caracteriza por ser uma espécie de virtuosismo, ou seja, de demonstração do domínio da técnica, enquanto Castagneto não centra seu gestual pictórico

<sup>77</sup> “Em 1885, Castagneto realizou várias obras que retratam a Baía de Guanabara. Ao contrário de muitos artistas do período, o pintor apresenta o local como possibilidade de apreender os barcos. Nestas composições, as escunas, as fragatas ou as faluas, ancoradas ou fundeadas, demonstram que os barcos são os principais protagonistas de sua poética. De maneira geral, os elementos constituintes do quadro pouco ou nada contribuem para um reconhecimento do local, a topografia aparece muito pouco detalhada, suas pinceladas apenas esboçam os contornos ao longe no plano de fundo, rompendo com a iconografia típica da Baía de Guanabara”. In: OLIVEIRA, *Olhar do mar...*, op. cit., p. 76.

para esse fim, e sim para demonstrar a relação dele com o mar, possibilidade de lirismo através do toque de tinta na tela, uma realização interior do pintor<sup>78</sup>.

Contrastando com a delicadeza das cenas de embarcações, Rouède também compôs obras relacionadas a acidentes marítimos, como *Naufração em alto-mar*. Além disso, algumas de suas marinhas traziam em seu conteúdo uma conotação política. Este foi o caso das obras *Navio negreiro fugindo do navio de guerra brasileiro*. *Na fuga atira no mar a sua carga humana: do navio brasileiro descem escaleres de salvação* (1884) e *Festa abolicionista em Paquetá* (1888). Se no primeiro Rouède denunciou os horrores da escravidão, a segunda marinha diz respeito aos festejos da promulgação da lei que aboliu a escravidão no Brasil.



Fonte: ROUÈDE, Émile. *Naufração em alto-mar*. s./d. Óleo sobre tela, 24 x 40 cm. Coleção Jorge Eduardo Schnoor. Rio de Janeiro. In: EMÍLIO Rouède (1848-1908). *Catálogo de Exposição*, 1988.

## FIGURA 51

### Émile Rouède – *Naufração em alto-mar*

<sup>78</sup> OLIVEIRA, Helder. Giovanni Castagneto: um estudo sobre as obras *Marinha com barco* (1895) e *Paisagem com rio e barco ao seco em São Paulo 'Ponte Grande'* (1895). In: COLÓQUIO DO CBHA. 24., *Anais...* Belo Horizonte, 2004, p. 5. Disponível em: [http://www.cbha.art.br/coloquios/2004/anais/textos/36\\_helder\\_oliveira.pdf](http://www.cbha.art.br/coloquios/2004/anais/textos/36_helder_oliveira.pdf). Acesso em: 30 ago. 2021.



Fonte: ROUÈDE, Émile. *Navio negreiro fugindo do navio de guerra brasileiro*. 1884. In: CATÁLOGO ilustrado da exposição artística na Imperial Academia das Belas Artes. Rio de Janeiro: Typ. E Lithographica Vapor, Lombaerts e Comp., 1884. Disponível em: [http://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=bib\\_redarte&pagfis=4081](http://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=bib_redarte&pagfis=4081). Acesso: 15 set. 2022.

### FIGURA 52

**Émile Rouède – *Navio negreiro fugindo do navio de guerra brasileiro* (1884)**

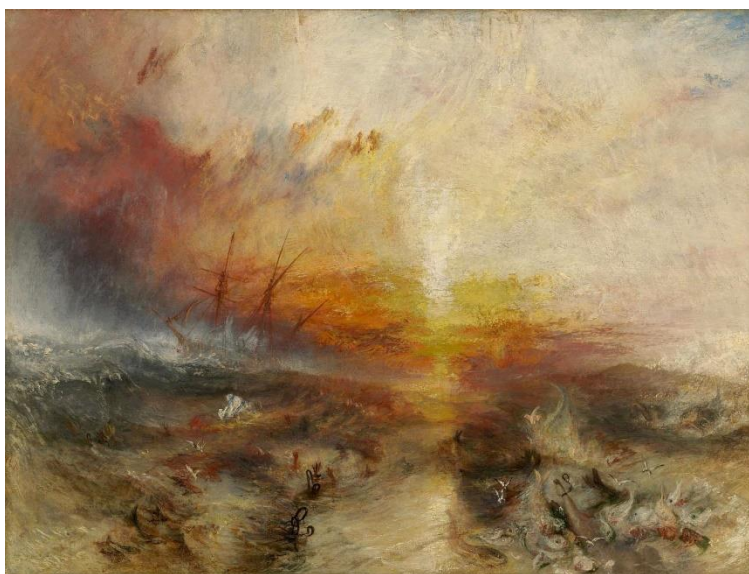


Fonte: ROUÈDE, Émile. *Festa abolicionista em Paquetá*. S./d. Óleo sobre tela, 27 x 46,3 cm. Coleção Jorge Eduardo Schnoor. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes. In: EMÍLIO Rouède (1848-1908). *Catálogo de Exposição*, 1988.

### FIGURA 53

**Émile Rouède – *Festa abolicionista em Paquetá***

Vale ressaltar que na obra *Navio negreiro fugindo do navio de guerra brasileiro*, Rouède, provavelmente, tomou como referência a pintura de marinha *Navio negreiro (escravos jogando ao mar os mortos e moribundos, tufão chegando)* de Willian Turner<sup>79</sup>. Pintada no ano de 1840, Turner procurou retratar o “o horror do evento e a grandeza aterrorizante da natureza por meio de cores e luzes quentes e agitadas que fundem o mar e o céu”<sup>80</sup>. O paralelo com o desenho de Rouède pode ser visto tanto no tema, as atrocidades cometidas nos navios negreiros, quanto na sua composição, retratados pelos movimentos agitados das ondas do mar.



Fonte: TURNER, Joseph Mallord William. *Navio negreiro (escravos jogando ao mar os mortos e moribundos, tufão chegando)*. 1840. óleo sobre tela, 90,8 x 122,6 cm. Museum of Fine Arts Boston. In: *Wikimedia Commons*. Disponível em: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Slave-ship.jpg>. Acesso em: 20 nov. 2022.

#### FIGURA 54

#### **Joseph Mallord William Turner – Navio negreiro (escravos jogando ao mar os mortos e moribundos, tufão chegando)**

<sup>79</sup> “Uma das obras mais célebres de Turner, ‘Slave Ship’ é um exemplo notável do fascínio do artista pela violência, tanto humana quanto elementar. Ele baseou a pintura em um poema do século 18 que descrevia um navio negreiro pego por um tufão e na história real do Zong, um navio britânico cujo capitão, em 1781, jogou ao mar escravos doentes e moribundos para que ele pudesse coletar dinheiro do seguro disponível apenas para aqueles “perdidos no mar”. SLAVE Ship (Slavers Throwing Overboard the Dead and Dying, Typhoon Coming On). Joseph Mallord William Turner. MFABoston. Disponível em: <https://collections.mfa.org/objects/31102>. Acesso em: 17 nov. 2022.

<sup>80</sup> Idem.

A rapidez nas pinceladas, a preferência por cenas de cotidiano e a virtuosidade em registrar as mudanças de cores e tons em ambiente ao ar livre são os principais elementos identificados nas pinturas de marinha de Rouède. A exemplo de artistas como Turner e Constable, considerou a pintura ao ar livre como a melhor forma de registrar “as variações da natureza, recusando assim a ideia de um espaço universal e imutável”<sup>81</sup>. Além disso, sua predileção em captar o efêmero e o transitório levou muitos a apontá-lo como um pintor impressionista. Tais questões, como veremos adiante, foram reconhecidas pelos principais periódicos da época, tanto que algumas delas foram publicadas em três edições do *Brazil Ilustrado*.

---

<sup>81</sup> PINTURA ao ar livre. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira, op. cit.

**Capítulo 2**

***DA EUROPA PARA O BRASIL:  
UMA BREVE BIOGRAFIA DE ÉMILE ROUÈDE***

## 1. Émile Rouède na Europa

Filho de Laurent Joseph Agricol Rouède e Hortense Pélagie Émilie Reynaud, Émile Laurent Rouède Reynaud nasceu na cidade francesa de Avignon em 6 de janeiro de 1848. Ainda menino, sua família resolveu emigrar para a Espanha<sup>82</sup>. As razões de tal mudança ainda não são claras, entretanto, especula-se que os negócios imobiliários da família não iam bem, obrigando Laurent Rouède “a buscar una nueva ocupación en un oficio que se encontraba en pleno auge a mediados del siglo XIX”<sup>83</sup>, o de fotógrafo. O motivo por ter escolhido esta profissão, em especial, se deve a popularidade que a fotografia alcançou em toda a França, principalmente com o surgimento dos retratos em formato de *cartes de visite*<sup>84</sup>.

Foi durante o Segundo Império (1852-1870) que o ramo da fotografia tornou-se um negócio promissor. Por ser um ofício que prometia um grande retorno financeiro muitos franceses resolveram investir nessa profissão, montando seus estúdios fotográficos e anunciando os serviços na imprensa<sup>85</sup>. Não demorou muito para a França ser inundada por um exército de fotógrafos, resultando no aumento da concorrência. Por causa disso muitos procuraram outros países para exercerem sua profissão. Entre eles estava Laurent Rouède.

Acreditando que a Espanha seria um mercado consumidor ainda pouco explorado, além de sua mulher ser de origem espanhola, o que ajudaria na

---

<sup>82</sup> Não se sabe a data exata de sua partida, acredita-se que foi em meados de 1860.

<sup>83</sup> JÓDAR, Asensio Martínez. Laurent Rouede: un fotógrafo francés en la Murcia del siglo XIX. *Imafuente*, n. 25, p. 169. 2015. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5263922>, Acesso em: 19 jun. 2021.

<sup>84</sup> “André Adolphe-Eugène Disdéri (1819-1889), em 27 de novembro de 1854, patenteou sua invenção com o nome de *carte de visite*: uma câmara fotográfica com quatro lentes para obter oito retratos em apenas uma chapa de vidro; as primeiras 4 fotos eram expostas, a chapa se deslocava e permitia a exposição das outras 4 fotos. Os *cartes de visite* apresentavam uma fotografia de cerca de 9,5 x 6 cm montada sobre um cartão rígido de cerca de 10 x 6,5 cm. A cópiagem era feita geralmente com a técnica de impressão em albumina. O invento permitiu a produção em massa de fotografias.” In: CARTÕES DE VISITA – cartes de visite. *Brasiliiana Fotográfica*. Disponível em: <https://brasilianafotografica.bn.gov.br/?p=3873>. Acesso em: 28 jun. 2021.

<sup>85</sup> Segundo Freund, “el oficio de fotógrafo atraía sobre todo, por los escasos conocimientos que reclamaba, a toda clase de individuos privados de bases seguras de subsistencia, salidos de la indefinida masa de los frustrados, e incapaces, por falta de cultura, de llegar a carreras más elevadas”. In: FREUND, Gisèle. *La fotografía como documento social*. Barcelona: G. Gili, 2006, p. 56.

adaptação em um país estrangeiro, Laurent resolveu se estabelecer como fotógrafo na cidade de Alicante<sup>86</sup>. No entanto, permaneceu pouco tempo, mudando-se para Múrcia, por volta de 1864<sup>87</sup>.

Com o objetivo de se tornar o principal fotógrafo da cidade, Laurent Rouède buscou apoio de importantes entidades locais, como a Real Sociedad Económica de Amigos do País de Murcia e a Comisión Provincial de Monumentos Artísticos e Históricos, onde oferecia seus serviços sem cobrar nada<sup>88</sup>. Seus trabalhos foram amplamente noticiados no principal jornal da cidade, *La Paz de Murcia*. Em uma delas, o periódico informou que Laurent contou com a ajuda dos filhos para tirar algumas fotografias da cidade:

LO MERECE. Hemos tenido el gusto de ver la vista de Murcia que los entendidos fotógrafos señores Laurent Rouede é hijos han sacado con destino á la Esposicion universal y la creemos digna de aquel concurso. Dicha vista está tomada desde lo alto del molino de las veinte y cuatro piedras y abraza el inmenso espacio que hay desde el puente y caserío de la calle de la Reina hasta mas allá de la plaza de las Barcas, todo lo cual ocupa en el cuadro una anchura de cerca de dos metros. En ella no solo se ven completamente detallados los magníficos edificios que embellecen ese lado de nuestra ciudad y nuestra hermosa torre, sino que también el paseo de la Glorieta con todos sus mas pequeños pormenores, la gente que transita por aquel sitio, los carruajes que circulan por el mismo y por el puente, los alambres del telégrafo, etc. A pesar de que ha sido necesario proceder por partes á sacar la vista, está hecha con tanta exactitud en los cálculos y union, que aparece como si hubiera sido en una sola vez, contribuyendo aún mas al efecto de prontitud con que se ha procedido a fotografiar los trozos, que no se ha dado lugar á que por el curso del sol fuesen diversos los puntos de luz y de sombra como habría sucedido de no hacerse instantáneamente. Damos la enhorabuena a los señores Laurent Rouede e hijos pues obras de esa clase son muy suficientes para dar reputación. <sup>89</sup>

---

<sup>86</sup> “Así lo atestiguan algunas *carte de visite* conservadas en las que podemos leer que su gabinete estuvo ubicado en la Calle de Baylén nº 6”. In: JÓDAR, op. cit., p. 170.

<sup>87</sup> Segundo Jodár, com a intenção de fugir da concorrência em Alicante, Laurent Rouède resolveu mudar para Murcia. In: *Ibidem*, p. 171.

<sup>88</sup> *Ibidem*, p. 172-173.

<sup>89</sup> *La Paz de Murcia: periódico de noticias, avisos y fomento de la provincia de Murcia*, año X, nº. 2853, 11 abr. 1867. Disponível em: [https://prensahistorica.mcu.es/es/catalogo\\_imagenes/grupo.do?path=2000583812](https://prensahistorica.mcu.es/es/catalogo_imagenes/grupo.do?path=2000583812). Acesso em: 1º jul. 2021.

Segundo Jodár, pela primeira vez apareceu na imprensa a denominação “Laurent e hijos”, indicando que “el fotógrafo francés enseñó la profesión a sus hijos y estuvo asistido por ellos en sus trabajos”. Apesar de omitir os nomes “probablemente se trate de Emilio y Pablo Rouede”<sup>90</sup>. Em outra ocasião foi noticiado que “M. Laurent; Rouède è hijos” foram agraciado com a medalha de prata pela fotografia da fachada de uma Catedral em Murcia<sup>91</sup>. A participação deles no negócio da família permitiu que Laurent inaugurasse, no ano de 1868, um estúdio de fotografia na cidade vizinha de Almeria:

**PUBLICACION.** Sabemos que el señor Laurent Rouede está montando un nueva galeria fotogràfica en la vecina ciudad de Almeria, para cuyo objeto se encuentra en dicha poblacion hace algunos dias, habiendo dejado encargados á sus hijos del gabinete que tiene en esta ciudad, que como sabemos ya, se encuentra á una altura digna de la reputacion que gozan dichos señores.

Tambien trata dicho señor Laurent de publicar una *Coleccion fotogràfica de las obras de Zurcillo*, para lo cual trabaja con asiduidad con el fin de que salga la primera entrega en los últimos dias de este mes.

Esperamos con gusto que se dé á la luz pública esa obra, y deseamos á dichos señores un feliz éxito en la empresa que van á comenzar como una muestra de su aprecio y simpatia á esta ciudad de que tantos favores han recibido.

Fonte: *La Paz de Murcia*: periódico de noticias, avisos y fomento de la provincia de Murcia, ano XI, n.º. 3326, 18 ago. 1868, p. 2. Disponível em: [https://prensahistorica.mcu.es/es/catalogo\\_imagenes/grupo.do?path=2000584368](https://prensahistorica.mcu.es/es/catalogo_imagenes/grupo.do?path=2000584368). Acesso em: 12 jun. 2021.

Segundo Leenhardt, foi como fotógrafo “qu’a commencé à se dessiner une première existence d’Émile Rouède, avant son apparition et son implication intellectuelle et politique dans la culture brésilienne”<sup>92</sup>. A exemplo

<sup>90</sup> JÓDAR, op. cit., p. 188.

<sup>91</sup> Ibidem. p. 191-192. *Apud. La Paz de Murcia : periódico de noticias, avisos y fomento de la provincia de Murcia*, ano XI, n. 3385, 16 out. 1868, p. 2. Disponível em: [https://prensahistorica.mcu.es/es/catalogo\\_imagenes/grupo.do?path=2000584419](https://prensahistorica.mcu.es/es/catalogo_imagenes/grupo.do?path=2000584419). Acesso em: 1º jul. 2021.

<sup>92</sup> LEENHARDT, op. cit.

do que aconteceu com seu pai, seus trabalhos começaram a ser reconhecidos na imprensa local. No ano de 1875 o periódico *Crónica Meridional* noticiou que ele foi responsável por fazer alguns desenhos e tirar fotografias das alegorias presentes na festividade em homenagem a *Virgen del Mar*, padroeira da cidade de Almeria:

**GACETILLAS.**

**Hemos tenido el gusto de ver** la alegoría de las fiestas de Almeria, dibujada y fotografiada por nuestro particular amigo el Sr. D. Emilio Laurent, para ser grabada en la *Ilustracion Española y Americana*.

Son dignos de elogio los esfuerzos desinteresados que hace este joven artista para dar a nuestra hermosa ciudad la popularidad que merece.

Reciba nuestro parabien el Sr. D. Emilio Laurent, pues en un espacio muy limitado ha sabido representar todos los festejos ocurridos en estos dias de regocijo: corridas, regatas, cucañas de mar y tierra, fuegos, procesiones, arcos de triunfos, todo, todo tiene su artística colocacion hasta la efigie de nuestra patrona la Virgen del Mar, concluye una obra de tan buen gusto.

El Sr. Laurent nos ha manifestado el deseo de hacer público su agradecimiento a la sociedad «El Camaron» por la amabilidad con que su dignísimo presidente ha puesto á su disposicion las embarcaciones y marinos necesarios para copiar desde la rada los varios efectos reunidos en la mencionada alegoría.

Fonte: *Crónica Meridional. Diario Liberal Independiente y de Intereses Generales*, ano 15, n. 4335, 1º set. 1874. Disponível em: [https://prensahistorica.mcu.es/es/catalogo\\_imagenes/grupo.do?path=1002618110](https://prensahistorica.mcu.es/es/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1002618110). Acesso em: 23 jun. 2021. *Apud.* DÍAZ, Donato Gomes. *Fotógrafos, artistas y empresarios: una historia de los retratistas almerienses (1839-1930)*. Almeria: Editorial Universidad de Almeria, 2018, p. 95.

Meses depois colaborou na pintura dos pórticos na festa do Corpus Christi<sup>93</sup>. Foi justamente nesta época que Émile Rouéde começou a se interessar pela pintura. Podemos especular que o primeiro contato com as

<sup>93</sup> *Crónica Meridional. Diario Liberal Independiente y de Intereses Generales*, ano 16, n. 4603, 23 maio 1875, p. 2.

belas artes se deu no estúdio de fotografia da família. Ao longo do século XIX vários fotógrafos utilizaram técnicas de pintura para retocar ou colorir retratos fotográficos. Tanto que eles se apresentavam ao público como fotógrafos-pintores. Este tipo de especialidade também se fez presente na Espanha. Segundo Díaz, “muchos de los fotógrafos almerienses del siglo XIX, anunciaban en el reverso de las fotos su especialidad de pintor o mejor dicho de fotógrafo-pintor”. E dentre eles estavam Laurent e Émile Rouède<sup>94</sup>.

Não há informações se frequentou algum curso de artes plásticas em ateliers particulares ou instituições oficiais. No entanto, tudo leva a crer que depois das primeiras lições no estúdio fotográfico de seu pai, aperfeiçoou suas habilidades artísticas em alguma instituição artística. Especialmente se levarmos em conta sua a técnica de pintura apurada. Segundo Freire, foi como marinheiro da Real Marinha Espanhola que Émile Rouède “começou a se dedicar ao estudo da pintura até chegar a por especialidade a pintura de marinhas”<sup>95</sup>. Sua predileção pela pintura de paisagens marítimas pode ser percebida no quadro que pintou sobre o naufrágio do navio inglês chamado Caledônia<sup>96</sup> nas praias de Escullos, localizada na região de Almeria. Tal obra rendeu-lhe bons elogios na imprensa local:

---

<sup>94</sup> DÍAZ, op. cit., p. 302-303.

<sup>95</sup> FREIRE, Laudelino. *Um século de pintura: apontamentos para a história da pintura no Brasil: 1816-1916*. Rio de Janeiro: Rôhe, 1916, p. 296.

<sup>96</sup> A localização deste quadro permanece desconhecida.

**Pintura.**—Hemos visto el cuadro pintado por el Sr. D. Emilio Laurent, cuyo asunto es el naufragio del Vapor inglés «Caledonia,» en Escullos.

Damos la enhorabuena á este novel artista y le auguramos un brillante porvenir en el arte de Velazques y Murillo.

Dicho cuadro ha merecido la aprobacion de los inteligentes en pintura, y ha sido comprado á buen precio por el Sr. Hamilton capitan de dicho vapor.

El Sr. Laurent desea hagamos público su agradecimiento á la colonia inglesa que habita aquellas casi desiertas playas y especialmente á Mr. Wimshurst, por el obsequioso trato y esquisita amabilidad, en que dichos señores le han favorecido durante su estancia en aquel sitio.

Fonte: *Crónica Meridional. Diario Liberal Independiente y de Intereses Generales*, ano 16, n. 4663, 30 jul. 1875, p. 3.

Talvez esta pequena nota de jornal seja uma das primeiras referências sobre a atuação de Émile Rouède como pintor de marinha. Nela podemos perceber não só as expectativas que o articulista do jornal depositou no jovem pintor, como também informou que a obra foi reconhecida pelos especialistas em pintura. Infelizmente não se tem notícias sobre a localização deste quadro ou de outros que ele tenha feito neste período de sua vida, o que inviabiliza uma análise mais acurada sobre suas pinturas de marinha antes de vir para o Brasil. No entanto, sabemos que ele já era reconhecido como pintor de marinha, como informou o jornal *La Correspondencia de Españã*:

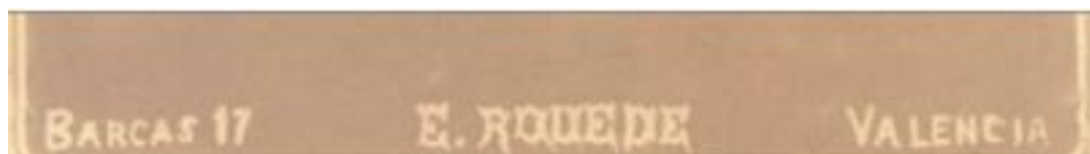
---

Han regresado á Madrid:  
 El contralmirante Dueñas.  
 La marquesa de Campo.  
 D. Federico Perales, gentil-hombre  
 de S. M.  
 El duque de Baena con su familia.  
 La del conde de San Luis.  
 El marqués del Socorro con la suya.  
 D. Emilio Laurent Rouede, pintor de  
 marinas.  
 —Don Eduardo J. Genovés, vicepresidente de la diputacion de Cádiz.  
 —El gobernador de Segovia.

Fonte: *La Correspondencia de España*, ano 26, n. 6512, 3 oct. 1875, p. 6. Disponível em: <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0000180366&search=&lang=es>. Acesso em: 5 ago. 2021.

Mesmo dedicando à pintura de marinha, Émile Rouède não abandonou o ofício de fotógrafo. De acordo com Jodár, a família Rouède mudou-se para Valência, pois nos registros de residência, entre os anos de 1875 a 1880, consta os nomes de “Emilio Rouede Raínaud, Lorenzo Rouede, Juan Honorato Eduardo Rouede Raínaud y Carmen Robles (mujer del último) residiendo en el mismo domicilio”. Ali, continua o autor, Émile Rouède “trabajaba como fotógrafo en una galería que estaba a nombre de Pablo Rouede”<sup>97</sup>, seu irmão mais novo. No entanto, a sua estadia nesta cidade durou pouco. Ao se envolver em um fracassado levante armado, Émile Rouède foi obrigado a procurar um refúgio seguro para não ser preso. Foi justamente neste momento que optou em vir para o Brasil no ano de 1880.

Como veremos, foi no Brasil que Émile Rouède pôde desenvolver suas habilidades como pintor, especialmente dedicada à paisagem marítima. Suas obras foram bem recebidas pela crítica especializada e expostas nas principais exposições de arte da época, o transformando em um dos principais representantes da pintura de marinha no Brasil.



Fonte: DÍAZ, Donato Gómez, op. cit, p. 96.

#### **FIGURA 55**

**Logo de Emilio Laurent Rouede, carte de visite, Valencia, ca.1880**

---

<sup>97</sup> Ibidem, p.195.

## 2. Contexto artístico brasileiro na segunda metade do século XIX

Ao longo do século XIX, a Academia Imperial de Belas Artes figurou como a principal instituição de ensino artístico do país. Inaugurada no ano de 1826, foi responsável pela implementação do método acadêmico em nosso meio artístico, sendo todo método de ensino pautado na supremacia da pintura de história, na cópia de obras de arte consagradas e no enaltecimento de temas e episódios considerados de grande valor histórico<sup>98</sup>. Como instituição reguladora do ensino artístico brasileiro, também cabia a ela a organização das famosas Exposições Gerais de Belas Artes. De caráter público, essas exposições eram as únicas oportunidades para os jovens artistas exporem suas obras, além de conquistarem o cobiçado Prêmio de Viagem ao Exterior:

Após os primeiros anos de grandes dificuldades, a Academia passou a ser uma instituição de grande prestígio durante o Império. Duas figuras foram aí fundamentais: Félix-Émile Taunay - diretor de 1834 a 1851 - e Manuel de Araújo Porto Alegre - diretor entre 1854 e 1857 - injetaram na Academia algumas mudanças fundamentais. Taunay organizou as Exposições Gerais a partir de 1840 - em que trabalhos de professores e alunos da Academia eram expostos ao lado de obras de artistas externos - e instituiu os prêmios de viagens à Europa em 1845. Porto Alegre empenhou-se na mudança dos currículos, além de uma evidente preocupação com os problemas da arte brasileira -, lançando as bases de um verdadeiro projeto nacionalista, que é seguramente o ponto de partida da produção do Segundo Reinado. Com a instituição do prêmio de viagem à Europa, sedimenta-se uma relação direta com a Itália e a França. O período de estudos destes artistas no exterior é monitorado pela Academia do Rio de Janeiro, que escolhe as instituições e os professores estrangeiros, controla o desenvolvimento dos trabalhos dos alunos, exige a elaboração de cópias de obras dos grandes mestres tiradas dos principais museus europeus. Em geral, no retorno ao Brasil, muitos destes artistas foram absorvidos pela Academia como professores. Estabelecia-se, assim, um circuito praticamente fechado em

---

<sup>98</sup> “É oportuno fazer aqui uma outra observação importante a respeito do sistema acadêmico. Ele não é propriamente um estilo artístico, como o neoclassicismo, o romantismo, o realismo, o impressionismo e o simbolismo - que são os principais movimentos artísticos do século XIX na Europa. Academicismo é, sobretudo, um conjunto de normas para a formação e a produção artísticas, que pretendiam ser eternas e universais”. In: PEREIRA, Sônia Gomes. *Arte brasileira no século XIX*. Colaboração de Lucia Gouvêa Pimentel e Patrícia de Paula Pereira. 2. ed. Belo Horizonte: C/Arte, 2021, p. 17.

torno do sistema acadêmico - muito característico desse tipo de instituição -, que será muito criticado no futuro, primeiro pelos próprios integrantes da Academia na passagem dos séculos XIX e XX e mais tarde pelos modernistas<sup>99</sup>.

Contudo, sua hegemonia começou a ser posta em xeque na ocasião da 25ª Exposição Geral de Belas Artes de 1879. Este evento ficou famoso por conta das polêmicas que envolveram as obras *Batalha dos Guararapes* e *Batalha do Avaí* dos pintores Victor Meirelles e Pedro Américo<sup>100</sup>. Segundo Migliaccio, tais obras foram alvo de intensos debates, convertendo “o evento numa batalha política sobre as orientações culturais da academia, isto é, da Corte, às quais se contrapôs com força a oposição republicana, positivista e abolicionista”. De um lado, a *Batalha do Avaí*, que simbolizou “os ideais de renovação daquele momento, tanto no campo artístico quanto no político”. Do outro, a *Batalha dos Guararapes*, associada aos “princípios de ensino da Academia do Rio, já vistos como estagnados”<sup>101</sup>. Esta questão, segundo Santos, pode ser verificada nos artigos publicados pelos principais jornais da época:

O caráter partidário assumido pela crítica jornalística do período faz-se representar através dos artigos em defesa de Victor Meirelles publicados na Revista Brasileira, por Bethecourt Silva, no Jornal do Comércio por Rangel de S. Paio e Carlos de Laet e na Gazeta de Noticias, por Mello de Moraes Filho; e os textos favoráveis a Pedro Américo que, na maioria dos casos foram publicados sob pseudônimo, encontram espaço nas páginas dos jornais O Cruzeiro e O Repórter, na Revista

---

<sup>99</sup> PEREIRA. op. cit., p.28.

<sup>100</sup> “As batalhas de Avaí e de Guararapes pintadas por Pedro Américo e Victor Meirelles, são, no século passado, episódios maiores da História que o Brasil está criando para si próprio, instaurados visualmente, e participantes do grande mito de uma identidade nacional, heróica e consciente. A escolha dos temas possui intenções evidentes: mito fundador, Guararapes opera uma síntese das raças na mesma luta e funda a primeira legitimação de um país que se descobre senhor de seus destinos políticos. O feito guerreiro é batismo de fogo desta solidariedade entre brasileiros, e a garantia de um sentimento inabalável. Avaí, por sua vez, instaura o heroísmo contemporâneo de uma nação que se confirma pela vitória”. In: COLI, Jorge. *Victor Meirelles e a pintura internacional*. Campinas, 1997. Tese (Livre docência) – Universidade Estadual de Campinas. Apud. GUARILHA, Hugo. A questão artística de 1879: um episódio da crítica de arte do II Reinado. *19&20*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 3, nov. 2006. Disponível em: [http://www.dezenovevinte.net/criticas/questao\\_1879.htm](http://www.dezenovevinte.net/criticas/questao_1879.htm). Acesso em: 22 nov. 2021.

<sup>101</sup> MIGLIACCIO, op. cit., p. 187.

Ilustrada e na Revista Musical e de Belas Artes, que contou com a colaboração de Alfredo Camarate<sup>102</sup>.

Esta polêmica foi o prelúdio da crise que atingiu a Academia Imperial de Belas Artes ao longo da década de 1880. Segundo Pereira, foi nesta época que a instituição enfrentou grandes problemas financeiros, prejudicando não só a organização das Exposições Gerais de Artes, como também as concessões de bolsas de estudo para o exterior<sup>103</sup>.

Além disso, havia uma vontade, por parte de alguns críticos de arte como Ângelo Agostini, Felix Ferreira e Gonzaga Duque, em romper com o método acadêmico que dominava nosso meio artístico. Mudanças no sistema de premiação de bolsas, o fim da primazia da pintura histórica sobre outros gêneros artísticos e a valorização da pintura ao ar livre foram as principais premissas. E o episódio que indicou que estávamos caminhando para uma renovação do campo artístico brasileiro foi a Exposição de Artes do Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro<sup>104</sup>.

Realizada no ano de 1882, o evento teve grande repercussão em nosso meio artístico, especialmente por ter sido “a primeira grande exposição organizada fora da Academia de Belas Artes”<sup>105</sup>, além de ter apresentado ao

---

<sup>102</sup> SANTOS, Marcos Florence Martins. *Percurso da crítica de arte brasileira na segunda metade do século XIX*. Programa Nacional de Apoio à Pesquisa da Biblioteca Nacional. Fundação Biblioteca Nacional - Minc, 2015, p. 19-20. Disponível em: <https://www.bn.gov.br/sites/default/files/documentos/producao/pesquisa/2015/percursos-critica-arte-brasileira-segunda-metade-seculo-xix.pdf>. Acesso em: 12 jan. 2022.

<sup>103</sup> PEREIRA, op. cit., p. 56.

<sup>104</sup> Criada em 1856 pela Sociedade Propagadora das Belas Artes, o Liceu de Artes e Ofícios tinha como objetivo contribuir para o desenvolvimento tanto do ensino artístico quanto técnico-profissional. Além de ser gratuita, “não havia qualquer discriminação e/ou pretensão em relação à idade, credo, raça, nacionalidade, estado civil ou social” para os interessados em matricular-se na instituição. O sucesso desta iniciativa pode ser comprovada pelo grande número de matrículas e assiduidade nas aulas, além do reconhecimento por parte de d. Pedro II pelos serviços prestados “em prol da educação popular e profissional”. In: BIELINSKI, Alba Carneiro. *O Liceu de Artes e Ofícios - sua história de 1856 a 1906*. 19&20, Rio de Janeiro, v. 4, n. 1, 2009, n.p. Disponível em: [http://www.dezenovevinte.net/ensino\\_artistico/liceu\\_alba.htm](http://www.dezenovevinte.net/ensino_artistico/liceu_alba.htm). Acesso em: 19 nov. 2021.

<sup>105</sup> SILVA, Maria Antonia Couto da. A repercussão da Exposição do Liceu de Artes e Ofícios, realizada em 1882. *Revista de História da Arte e Arqueologia*, n. 21, p. 126, 2014. Disponível em: <https://www.ifch.unicamp.br/eha/chaa/rhaa/downloads/Revista%2021%20-%20artigo%208.pdf>. Acesso em: 16 fev. 2022.

público vários artistas identificados com a pintura de paisagem, como, por exemplo, Georg Grimm:

Outra frente de renovação da cultura figurativa foi a nova concepção da pintura de paisagem *en plein air*, que, ao lado dos desenvolvimentos da fotografia, suplantou a pintura didática e ilustrativa do passado. Em 1882, a Sociedade Propagadora de Bellas Artes abriu uma exposição de objetos e artes figurativas e industriais para comemorar os 25 anos da fundação, que veio suprir a falta das mostras oficiais, só retomadas em 1884. A primeira e única mostra pública organizada pela Sociedade teve o efeito de apresentar ao público o paisagista alemão Georg Grimm, que lá exibiu toda a sua produção, destinado a se tornar o mestre de uma geração de novos paisagistas brasileiros<sup>106</sup>.

Considerada como a melhor forma de expressar a nossa nacionalidade, além de ser uma alternativa às ultrapassadas pinturas de história feitas dentro dos ateliês, a pintura de paisagem *en plein air* de Georg Grimm mereceu destaque da crítica da época, principalmente “pela diversidade de paisagens de vários locais do mundo e pela reprodução fiel da natureza, comparada à imagem fotográfica”<sup>107</sup>.

O sucesso de suas paisagens foi tão grande que recebeu o convite da própria Academia Imperial de Belas Artes para ser professor da cadeira de paisagem. Permanecendo no cargo entre os anos de 1882 a 1884<sup>108</sup>, suas aulas foram frequentadas por alguns jovens artistas que, mais tarde, ficaram conhecidos como *Grupo Grimm*. Dentre eles podemos destacar Antônio Parreiras, Hipólito Boaventura Caron e Giovanni Battista Felice Castagneto<sup>109</sup>. Vale ressaltar que pintura de paisagem *en plein air* já vinham sendo praticadas

---

<sup>106</sup> MIGLIACCIO, op. cit., p. 196.

<sup>107</sup> SILVA, Maria Antonia Couto da. *O Grupo Grimm: a renovação da pintura de paisagem e a repercussão na imprensa no fim do século XIX*. In: ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS. 26., Campinas: Pontifícia Universidade Católica de Campinas, 2017. p. 3408. Disponível em: [http://anpap.org.br/anais/2017/PDF/HTCA/26encontro\\_\\_\\_\\_SILVA\\_Maria\\_Antonia\\_Couto\\_da.pdf](http://anpap.org.br/anais/2017/PDF/HTCA/26encontro____SILVA_Maria_Antonia_Couto_da.pdf). Acesso em: 15 fev. 2022.

<sup>108</sup> Este convite pode ser interpretado como uma tentativa da instituição em se adequar às exigências de renovação do seu ensino artístico. Contudo, devido a conflitos com outros membros da Academia de Belas Artes, seu contrato não foi renovado.

<sup>109</sup> GRUPO Grimm. In: ENCICLOPÉDIA, op. cit.

no Brasil por alguns artistas estrangeiros, como Henri Nicolas Vinet (1817-1876) e Emil Bauch (1828-1890).

No entanto, foi com Georg Grimm que ela ganhou relevância, “fazendo que a paisagem abandonasse a sujeição à história, em que era relegada pela antiquada classificação dos gêneros”, estabelecido pela Academia Imperial de Belas Artes<sup>110</sup>.

Dois anos depois este tipo de pintura, voltou a ser destaque na 26<sup>a</sup> Exposição Geral de Belas Artes. Organizada pela Academia Imperial de Belas Artes, este evento, segundo Silva, “viria consolidar o prestígio de Grimm e consagrar o recente prestígio da pintura de paisagem, em relação à de história”<sup>111</sup>, tanto que Grimm e seus discípulos, Castagneto, Driendl, Garcia y Vasquez e Joaquim José da França Júnior, receberam medalhas de ouro e menções honrosas das obras exibidas<sup>112</sup>. Das pinturas de paisagens apresentadas nesta exposição, as de temáticas marítimas foram as que mais se destacaram. Além do *Grupo Grimm*, artistas como Auguste Petit, Aurélio de Figueiredo, Firmino Monteiro, Rodrigues Duarte e Nicolau Facchinetti e o próprio Émile Rouède exibiram suas pinturas de marinha ao público. Este fato chamou a atenção do crítico de arte Felix Ferreira:

Chegamos a uma das seções mais interessantes e mais belas da *Exposição*: a de paisagem, vistas e marinhas. Campo vasto, mina inesgotável, que nossa natureza tão variegada e formosa nos faculta com tanta prodigalidade, quanta arte<sup>113</sup>.

Foi a partir do final da segunda metade do século XIX, especialmente depois destas duas exposições, que as pinturas de marinha começaram a cair

---

<sup>110</sup> MIGLIACCIO, op. cit., p. 196-197.

<sup>111</sup> SILVA, op. cit., p. 3409.

<sup>112</sup> Grimm, Castagneto e Driendl receberam a primeira medalha de ouro. Garcia y Vasquez a segunda medalha de ouro. Já França Júnior recebeu uma menção honrosa. *in*: 26<sup>a</sup> Exposição Geral de Belas Artes. *In*: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento80037/26-exposicao-geral-de-belas-artes>. Acesso em: 7 mar. 2022. Verbete da Enciclopédia.

<sup>113</sup> FERREIRA, Felix. *Belas Artes: estudos e apreciações*. Introdução e notas de Tadeu Chiarelli. 2. ed. Porto Alegre: Zouk, 2012, p. 222.

no gosto do público. Tanto que o próprio d. Pedro II “amava as marinhas e sobretudo as representações de navios de guerra”<sup>114</sup>.

Artistas da época dedicaram-se a retratar as paisagens marítimas brasileiras, sendo que muitos deles se especializaram em cenas ou embarcações de guerra, como foi o caso de De Martino; outros se renderam às belezas das praias fluminenses, como Castagneto e Émile Rouède:

De Martino foi um persistente documentarista das embarcações de grande porte e dos episódios navais em alto-mar. Sua formação artística era precária, como observou Gonzaga Duque, mas possuía farto conhecimento técnico sobre a aparelhagem náutica, tendo ele próprio sido marinheiro. Mais do que um pintor de mar foi um pintor de navios e de combates navais, interesse primordial de sua obra. Já Gustave James interessou-se especificamente pela marinha como um assunto autônomo, encontrando porém intensa dificuldade decorrente de sua reduzida aplicação ao trabalho e ao aperfeiçoamento técnico na pintura. De qualquer forma, em relação à sua obra, torna-se bastante arriscado levantar hipóteses confiáveis em virtude da escassez do material hoje disponível de sua produção. De Émile Rouède, sabe-se o quanto diversificou seu talento e sua energia por assuntos heterogêneos e nem sempre situados no campo da arte. Contudo, suas pinturas atestam inequívoca qualidade e uma fascinante similaridade formal com a linguagem peculiar dos artistas que estiveram ligados a Johann Georg Grimm (1846-1887), o mesmo se podendo dizer quanto a fatores de sensível analogia com as telas de Henri Nicolas Vinet (1817-1876) datadas entre 1876 e 1875. Sem dúvida que o mais importante marinhista na arte brasileira foi Giovanni Battista Castagneto, cuja obra tem merecido o justo entusiasmo de seus contemporâneos até o presente<sup>115</sup>.

Foi neste contexto que o francês Émile Rouède se deparou ao chegar no Rio de Janeiro do final do século XIX. A exemplo dos artistas-viajantes estrangeiros que estiveram no Brasil, Rouède se encantou com as belezas naturais de nosso país, principalmente no que diz respeito a Baía de Guanabara. Tanto que começou a pintá-las e exibi-las nas principais exposições de arte da época. Sua atuação foi intensa, sendo reconhecido não só como pintor de marinhas, mas, também, como fotógrafo, professor, dramaturgo e jornalista.

---

<sup>114</sup> MIGLIACCIO, op. cit., p. 202.

<sup>115</sup> MUSEU, op. cit., p. 17-18.

### 3. Émile Rouède no Brasil

Émile Rouède desembarcou no porto do Rio de Janeiro em 1880. Não se tem muita informação sobre os dois primeiros anos de sua estadia no Brasil; no entanto, tudo indica que neste período começou a trabalhar como fotógrafo, profissão que tinha aprendido com seu pai, quando esteve na Espanha<sup>116</sup>.

Foi somente no ano de 1882 que Rouède resolveu investir na carreira de pintor. Sua estréia ocorreu na Exposição de Artes organizada pela Sociedade Propagadora das Belas Artes, em 1882. Realizada nos salões do Liceu de Arte e Ofícios, a exposição contou com a participação de vários artistas, entre eles Victor Meirelles, Angelo Agostini, Belmiro de Almeida e Georg Grimm. Como já vimos, o evento foi um marco na história da arte brasileira pois rompeu com não só com “a hegemonia das exposições gerais de arte que ocorriam apenas na Academia”, como também ajudou na “formação, posteriormente, do grupo liderado por Grimm que intensificou a prática da pintura ao ar livre e de paisagens”<sup>117</sup>.

Nesta exposição, a sua obra *Vista do Saco dos Alferes* foi bem recebida pela imprensa carioca, chamando a atenção dos principais críticos de arte da época, como Angelo Agostini e Gonzaga Duque. Este sucesso levou o próprio Liceu de Artes e Ofício a convidá-lo para ser professor da instituição<sup>118</sup>. Vale ressaltar que o professorado do Liceu “era formado por pessoas eminentes e por diversos artistas, como por exemplo: Agostinho da Mota, Pádua e Castro, Victor Meirelles” e até os anos de 1930 “não recebiam qualquer remuneração, pelas diversas aulas que ministravam ou pelos outros cargos que ocupavam no Liceu”<sup>119</sup>.

---

<sup>116</sup> *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, ano 61, n. 4, 4 jan. 1882, p. 5. Disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=364568\\_07&Pesq=rouede&pagfis=4717](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=364568_07&Pesq=rouede&pagfis=4717). Acesso em: 28 set. 2021.

<sup>117</sup> BIELINSKI, op. cit., n.p.

<sup>118</sup> No *Jornal do Commercio*, entre 1882 e 1884, o nome de Émile Rouède apareceu na lista de professores do Liceu de Artes e Ofícios.

<sup>119</sup> BIELINSKI, op. cit., n.p.

A boa recepção que recebeu da imprensa incentivou Rouède a participar de outras exposições, principalmente ocorridas nas inúmeras galerias de arte particulares espalhadas pelo Rio de Janeiro, dentre elas a *Glace Elegante* e a *Galeria Moncada*.

Neste período, suas pinturas de marinha foram muito apreciadas pelo público e críticos de arte, principalmente pelo colorido e a veracidade que o artista francês dava às suas obras. Temas como naufrágios, incêndios de navios e, principalmente, a Baía de Guanabara, foram explorados pelo marinista francês. Muitas destas obras foram expostas em 1884 na 26ª Exposição Geral de Belas Artes da Academia Imperial de Belas Artes.

Esta exposição ficou famosa não só por ter sido a última ocorrida durante o período imperial, mas por marcar a consolidação da pintura de paisagem e de gênero no campo artístico brasileiro.

Reconhecido como pintor especializado em marinhas, Émile Rouède apresentou seis obras: *Navio negreiro fugindo ao navio de guerra brasileiro*, *Subindo a onda*, *O pôr do sol*, *Bahia do Rio de Janeiro*, *Efeito noturno* e *Marinha, faluas*<sup>120</sup>.

As obras retratam muito bem uma de suas principais características: a rapidez com que pintava. No catálogo da exposição consta que o quadro *Bahia do Rio de Janeiro* “foi pintado em onze minutos”<sup>121</sup>. Conhecida como *peinture à la minute*, este tipo de técnica artística já vinha sendo empregada no Brasil “em 1882, pelo pintor e cenógrafo espanhol Antonio Narvaez”<sup>122</sup>. Executadas ao ar livre e com grande presença do público, a apresentação de Rouède foi amplamente acompanhada pela imprensa da época:

No coração deste formigueiro de artistas e de atividades tão variadas, descobrimos personagens ricos em cor, como este Émile Rouède, que chega ao Brasil no final do império e se torna conhecido pela sua grande habilidade na arte de pintar quadros de marinha. Mas Rouède conquista também outro tipo de

<sup>120</sup> *Catálogo das obras expostas na Academia das Belas Artes em 23 de agosto de 1884*. In: ACADEMIA, op. cit., p. 10.

<sup>121</sup> *Ibidem*, p. 10.

<sup>122</sup> DIAS, Elaine. Émile Rouède. In: DIAS, Elaine (org.). *Artistas franceses no Rio de Janeiro (1840-1884): das Exposições Gerais da Academia Imperial de Belas Artes aos ateliês privados: fontes primárias, bibliografia e visuais*. Guarulhos: EFLCH-UNIFESP, 2020, p. 528.

celebridade. Os jornais da época noticiam, sob o título de pintura em minutos, como ele se tornava, ele próprio, o espetáculo, no calor do ato de pintar, inventando aquilo que hoje chamamos a performance. Criando uma especialidade na relação entre pintura e tempo, Émile Rouède será, além disso, convocado pela Comissão responsável pela construção de Belo Horizonte, para capturar as paisagens do antigo Curral do Rei antes que estas desaparecessem durante o canteiro de obras da nova capital: tratar-se-á de captar, como em um instantâneo, a paisagem antiga no momento exato de seu desaparecimento!<sup>123</sup>

Algumas de suas pinturas de marinha tinham uma conotação política, principalmente no que diz respeito à causa abolicionista. Na Exposição Geral de Belas Artes de 1884, Rouède enviou a obra *Navio negreiro fugindo do navio de guerra brasileiro*:

Embora muitas das peças expostas em 1884 foram perdidas, a nomeação completa de um dos seus trabalhos merece destaque, pois indicou que o estrangeiro não estava alheio aos principais debates políticos em pauta no Brasil pré-republicano: ‘Navio negreiro fugindo de um navio de guerra brasileiro’. Na fuga atira ao mar sua ‘carga humana’: do navio brasileiro descem escaleres de salvação. Tal obra marcou um posicionamento crítico em relação à conjuntura nacional antes da aprovação da lei da abolição da escravatura (1888) que legitimou o fim da escravidão no país. No contexto brasileiro da década de 1880 não eram disponíveis navios de guerra brasileiros para perseguir navios negreiros, ainda que o interesse pelo fim da escravidão não fosse um consenso entre as elites. Existiam grupos contrários ao fim da escravidão que temiam, principalmente, prejuízos financeiros irreparáveis. O título da obra é fruto da imaginação do pintor e não condiz com uma situação possível naquele momento, mas destaca sua posição contrária à manutenção da escravidão ao representar um esforço de salvação dos negros jogados ao mar<sup>124</sup>.

Como a vida de pintor de marinha no Brasil não dava um bom retorno financeiro, Rouède continuou com o seu ofício de fotógrafo. Tanto que no ano

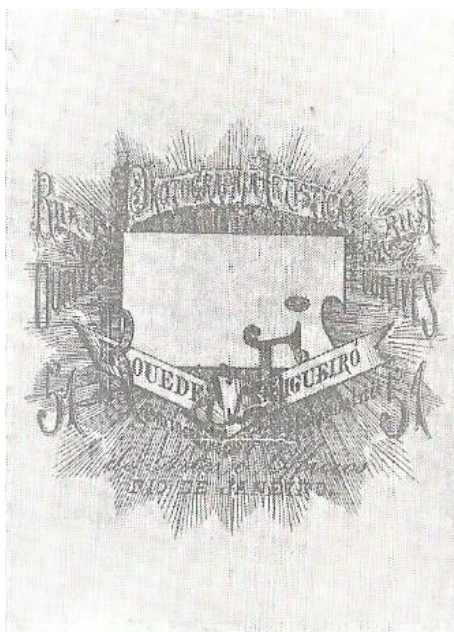
---

<sup>123</sup> LEENHARDT, Jacques. Artistas franceses no Rio de Janeiro (1840-1884): das Exposições Gerais da Academia Imperial de Belas Artes aos ateliês privados. In: DIAS, Elaine (org.). *Artistas franceses no Rio de Janeiro (1840-1884): das Exposições Gerais da Academia Imperial de Belas Artes aos ateliês privados: fontes primárias, bibliografia e visuais*. Guarulhos: EFLCH-UNIFESP, 2020, p. 16.

<sup>124</sup> OLIVEIRA, C. A. op. cit., p. 340, 2017.

de 1884 inaugurou, juntamente com seu sócio João Valentim de Figueiró Filho, um estúdio fotográfico na famosa Rua dos Ouveiros.

De acordo com a *Gazeta da Tarde*, “os Srs. E. Rouede & Figueiredo, proprietários do elegante estabelecimento á rua dos Ourives 51, offereceram á imprensa um soberbo lunch para festejar a abertura desse importantissimo atelier”, dentre os convidados estavam “os representantes da Gazeta de Noticias, Folha Nova, Jornal do Commercio, Cosmopolita, Meio dia e Gazeta da Tarde, além de muitos cavalheiros distinctos da nossa sociedade”<sup>125</sup>. Contudo, o estabelecimento durou pouco tempo, sendo desfeito em dezembro de 1884<sup>126</sup>.



Fonte: EMÍLIO Rouède (1848-1908). *Catálogo de Exposição*, 1988.

### FIGURA 56

#### Marca do Ateliê fotográfico “Rouède & Figueiró”

<sup>125</sup> *Gazeta da Tarde*, Rio de Janeiro, n. 8, p. 2, 10 jan. 1884. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=226688&pasta=ano%20188&pesq=&pagfis=3276>. Acesso em: 3 nov. 2021.

<sup>126</sup> “Foram dissolvidas as sociedades comercaes que existiam sob as firmas abaixo, sendo as 4 primeiras n’esta côrte, a 5ª na cidade de Nictheroy e a ultima na de S. Paulo. Rouede & Figueiró, Paes & Silva, á praça do Engenho-Novo n. 14; Miranda, Amorim & C., Bittencourt: Irmão & C., á rua dos Voluntarios da Patria n. 81; viuva Fortunato Carlos da Silva & Sampaio e Fenile & C”. *Gazeta de Notícia*, Rio de Janeiro, ano 10, n. 353, p. 1, 18 dez. 1884. Disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=103730\\_02&pasta=ano%20188&pesq=&pagfis=7973](http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=103730_02&pasta=ano%20188&pesq=&pagfis=7973). Acesso em: 8 mar. 2022.

Apesar do fracasso no ramo da fotografia, Rouède continuou com suas pinturas de marinhas<sup>127</sup>. No entanto, “o artista enveredou-se também por outros ramos do saber”<sup>128</sup>. Em seu livro, *A arte brasileira*, o crítico de arte Duque-Estrada tratou, em um tom jocoso, da versatilidade do artista francês. Destacou que além de ser “o marinheiro, o pintor *à la minute*, o bohemio *à la diable*, o photographo, o zincographico”, Rouède também foi um “inimitável jogador de bilboquet, dramaturgo e comedigrapho, cosinheiro e pasteleiro”<sup>129</sup>.

Já o dramaturgo e romancista Aluísio Azevedo, na seção *Galeria do Elogio Mutuo*, do periódico *A Semana*, descreveu as qualidades enciclopédicas de seu amigo:

Os homens de talento dividem-se em duas classes: os especialistas e os enciclopédicos. (...) Emilio Rouede pertence a esta segunda especie de talento; é um poderosissimo aparelho de assimilação, eternamente aberto para o mundo idéal de espirito; cada manifestação do bello que lhe passou por deante dos olhos encontrou nelle um amante apaixonado; requestou as artes como um bandolero requesta as moças bonitas; não se quis casar com nenhuma porque não tinha animo de abandonar as outras: foi simultaneamente o amante de todas ellas. Ora passava os dias com a Musica, ora com a Pintura, ora com a Litteratura, mas nunca ficou morando com nenhuma: sua alma bohemia frequentou as republicas da Arte como um viajante sem destino que espera no imprevisto descobrir a realização de um vago idéal desconhecido. Tão depressa foi pintor de marinhas, como foi compositor de musica; regente de orchestra, como foi escriptor e photographo e prestidigitador. Tem uma grande facilidade para aprender bem tudo o que deseja. Um dia quis ficar sabendo jogar esgrima, e não descansou emquanto não conseguiu atirar a espada e o florete com perfeição; entendeu que devia jogar bilboquet, e desde então ninguem mais o excedeu nessa especialidade; quis ser perito na arte culinaria, e foi; quis fazer dramas, e fez; quis inventar um processo de impressão typographica para desenhos, e inventou-o.

---

<sup>127</sup> No final do ano de 1884, Rouède naturalizou-se brasileiro. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, n. 341, p. 1, 8 dez. 1884. Naturalizações. Acesso em: [http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=364568\\_07&pasta=ano%20188&pesq=&pagfis=11857](http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=364568_07&pasta=ano%20188&pesq=&pagfis=11857). Acesso em: 23 fev. 2022.

<sup>128</sup> EMÍLIO Rouède (1848-1908). *Catálogo de Exposição*, 1988, op. cit., n.p.

<sup>129</sup> DUQUE-ESTRADA, Luiz Gonzaga. *A arte brasileira: pintura e escultura*. Rio de Janeiro: H. Lombaerts & C., 1888, p. 199-200.

E' um demonio!  
 (...)

Infelizmente, porém, elle tem talento de mais; tem talento para tudo e não pode de forma alguma resignar-se a uma especialidade.

Aluizio de Azevedo<sup>130</sup>.

Seu talento multifacetado, além da notória boemia, o ajudou a ser aceito pela intelectualidade brasileira. Segundo Giannetti, ao longo de sua vida, Rouède “manteve convivência pessoal com intelectuais daquele fim de século, como o dileto poeta Olavo Bilac; os escritores parceiros Aluísio Azevedo, Arthur Azevedo, Coelho Netto; o jornalista José do Patrocínio, dentre tantos outros”<sup>131</sup>. Foi com Aluísio Azevedo que colaborou com várias peças de teatro<sup>132</sup>:

Rouède escreveu em parceria com Aluísio Azevedo seis peças teatrais: ‘Venenos que curam’, comédia em quatro atos, representada em 1885; ‘O Caboclo’, drama em três atos, estreando a 2 de abril de 1886, no Teatro Lucinda, como a anterior; ‘O Inferno’, fantasia em três atos; ‘Lição para maridos’, comédia em quatro atos; ‘Um caso de adultério’, drama em três atos, representado em 1891 no Teatro Santana e ‘Em Flagrante’, comédia em um ato, representada em 1891, no mesmo teatro<sup>133</sup>.

Entre os anos de 1885 a 1893, mesmo em um ritmo não muito intenso, Rouède continuou com suas pinturas de marinha. Algumas delas sendo exibidas em algumas galerias de artes ou sendo reproduzidas em periódicos como o *Brazil Illustrado*(1887).

Ao lado de sua promissora carreira como pintor e dramaturgo, Rouède intensificou a sua participação na causa abolicionista, agora na imprensa.

<sup>130</sup> *A Semana*, Rio de Janeiro, ano 2, n. 100, p. 1-2, 27 nov. 1886. Galeria do Elogio Mutuo - VI Emilio Rouede. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=383422&pasta=ano%20188&pesq=&pagfis=813>. Acesso em: 23 fev. 2022.

<sup>131</sup> GIANNETTI, Ricardo (org.). Emílio Rouède. 19&20. Disponível em: [http://www.dezenovevinte.net/bios/bio\\_erouede.htm](http://www.dezenovevinte.net/bios/bio_erouede.htm). Acesso em : 23 fev. 2022.

<sup>132</sup> Não se sabe ao certo quando os dois se tornaram amigos. Especula-se que foi “por volta de 1883 ou 1884, ou mesmo um pouco antes”. Contudo, “a amizade com Aluísio nasceu em função do interesse comum que tinha pela pintura”. In: FARIA, João Roberto. *O teatro de Aluísio Azevedo e Emílio Rouede*. São Paulo: M. Fontes, 2002, p. XV-XVI.

<sup>133</sup> EMÍLIO Rouède (1848-1908). *Catálogo de Exposição*, 1988, op. cit., n.p.

Nas páginas do jornal *A Cidade do Rio* (1887-1902), ferrenha defensora do movimento abolicionista, colaborou com vários artigos e caricaturas, além de aparecer como secretário<sup>134</sup>. Também apoiou a fundação da *Guarda Negra*<sup>135</sup>, “uma organização que visava oferecer resistência a qualquer movimento político que ameaçasse a Monarquia”<sup>136</sup>. Apesar de ser republicano, a razão de sua participação nesta organização monarquista diz respeito a filiação de fazendeiros e ex-proprietários de escravos a causa republicana:

Foi na casa de Emílio Rouède que se fundou, a 9 de julho de 1888, a ‘Guarda Negra’, uma organização que visava oferecer resistência a qualquer movimento político que ameaçasse a Monarquia. A crítica maior do artista, bem como daqueles colaboradores do jornal de Patrocínio, era de que a intensificação da propaganda republicana, verificada em 1888 e 1889, era devido à adesão de alguns fazendeiros, antigos proprietários de escravos, que, insatisfeitos com a conduta do Governo, exigiam indenização pela perda de suas antigas ‘propriedades’ - os escravos. O inchamento, portanto, das fileiras republicanas após a Lei Áurea era ocasionado - segundo a opinião desses - pela presença dos então chamados ‘neo-republicanos’. Por isso Rouède associou-se a Coelho Neto para escrever a peça teatral satírica intitulada ‘Indenização ou República!’ Era uma opereta que procurava ridicularizar a figura dos adesistas de última hora na propaganda republicana.<sup>137</sup>

---

<sup>134</sup> “Cidade do Rio foi um diário vespertino de quatro páginas e tamanho standard, lançado no Rio de Janeiro (RJ) em 28 de setembro de 1887 pelo célebre abolicionista José Carlos do Patrocínio. Um dos maiores combatentes da escravatura negra no Brasil (se não o maior), Patrocínio imprimiu em seu jornal todo o idealismo de sua luta. A data de fundação da folha foi escolhida em homenagem à data da Lei do Ventre Livre. No entanto, como o jornal foi criado pouco menos de um ano antes da sanção da Lei Áurea, em 13 de maio de 1888, Cidade do Rio foi só até esse momento uma folha verdadeiramente abolicionista: no restante do tempo de vida do diário, o mesmo se voltou à campanha pela adoção de um programa de governo liberal à gestão política da nação, bem como à exposição de inúmeras questões sociais que afligiam a sociedade brasileira”. In: BRASIL, Bruno. *Cidade do Rio*. *BNDigital*, 3 nov. 2015, n.p. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/artigos/cidade-do-rio/>. Acesso em: 1º mar. 2022.

<sup>135</sup> Sobre o movimento Guarda Negra, ver: MIRANDA, Clícea Maria. *Guarda Negra da Redentora: verso e reverso de uma combativa associação de libertos*. Rio de Janeiro, 2006. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

<sup>136</sup> EMÍLIO Rouède (1848-1908). *Catálogo de Exposição*, 1988, op. cit., n.p.

<sup>137</sup> *Ibidem*.

No período da República, Rouède se envolveu ativamente nas principais polêmicas da época. Uma delas diz respeito às propostas de reforma da Academia das Belas Artes. Com o objetivo de atender as antigas reivindicações da comunidade artística brasileiro, no ano de 1889 o Governo Provisório encarregou uma comissão especial de propor um projeto de reformulação da Academia<sup>138</sup>. Segundo Cavalcanti, “três projetos de reforma e um projeto de extinção da Academia foram elaborados e discutidos”<sup>139</sup>. Contudo, devido a demora na escolha de qual projeto iria ser posto em prática, vários artistas, professores, alunos e críticos de arte protestaram “contra o ensino artístico ultrapassado da Academia, e a requererem, por parte do governo, uma solução”<sup>140</sup>. Este episódio ficou conhecido como embate entre modernos e positivistas<sup>141</sup>. Rouède apoiou a proposta de reforma da Academia, como mostra uma circular publicado nos periódicos *O Paiz* e no *Jornal do Commercio*<sup>142</sup>:

---

<sup>138</sup> “Com o advento da República, em novembro de 1889, essa ansiada reforma viria a se tornar uma realidade. Em um primeiro momento, porém, não houve um consenso a respeito de como ela deveria ocorrer, inclusive no interior na própria Academia. Ainda em 1889, uma comissão composta por Rodolfo Bernardelli, Rodolpho Amoedo e Gomes Moreira Maia, este último então diretor da instituição, foi incumbida pelo recém formado Governo Provisório, de elaborar o projeto de reforma da Academia”. In: DAZZI, Camila. Reforma de 1890: continuidades e mudanças na Escola Nacional de Belas Artes (1890-1900). In: ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTES: História da Arte e instituições culturais – Perspectiva em Debate. 3., Campinas: IFCH/UNICAMP, 2007, p. 197. Disponível em: <https://www.ifch.unicamp.br/eha/atas/2007/DAZZI,%20Camila.pdf>. Acesso em: 12 mar. 2022.

<sup>139</sup> CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. Os embates no meio artístico carioca em 1890 - antecedentes da Reforma da Academia das Belas Artes. *19&20*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 2, abr. 2007. Disponível em: [http://www.dezenovevinte.net/criticas/embate\\_1890.htm](http://www.dezenovevinte.net/criticas/embate_1890.htm). Acesso em: 2 maio 2022.

<sup>140</sup> Ibidem, p.198.

<sup>141</sup> “Os ‘Modernos’ criticavam a Academia, contudo não queriam seu fechamento. Ao contrário, pediam uma maior eficácia de seus métodos e a retomada dos concursos de Prêmio de Viagem. Quanto às mudanças reivindicadas, se referiam a modificações do regulamento da Academia, sem prever uma reforma profunda do ensino artístico. Os ‘Positivistas’, mais radicais, eram liderados por Montenegro Cordeiro, Décio Villares e Aurélio de Figueiredo. Em seu projeto, chamado de “Projeto Montenegro”, pediam a supressão da Academia”. In: Ibidem.

<sup>142</sup> *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, ano 68, n. 178, p. 2, 27 jun. 1890. Circular. Disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=364568\\_08&pasta=ano%20189&pesq=&pagfis=1232](http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=364568_08&pasta=ano%20189&pesq=&pagfis=1232). Acesso em: 2 mar. 2022. *Apud.* CAVALCANTI. op. cit., n.p.

## Cursos de belas artes

## Circular

Não podendo ficar paralisado o estudo das belas artes, e estando os ex-alunos da academia moralmente obrigados a não aproveitar o pouco material de ensino que lá se fornece, a comissão promotora da mensagem que acaba de ser entregue ao governo pedindo a supressão da academia, resolveu organizar cursos públicos e gratuitos em local que será mais tarde anunciado. Para a realização desta idéia pedem os abaixo assinados a subvenção do público, subvenção que será provisória, porque o Sr. general Benjamin Constant comprometeu-se a resolver satisfatoriamente e dentro em breve o problema do ensino artístico entre nós. Como processo de recolher a subvenção, os abaixo assinados deixam listas nas redações dos jornais.

Capital Federal, 25 de junho de 1890.

Rodolpho Bernardelli, escultor.

Décio Villares, pintor.

Rodolpho Amoedo, pintor.

Aurélio de Figueiredo, pintor.

Manoel Teixeira da Rocha, pintor.

Francisco Ribeiro, pintor.

Baptista Castagneto, pintor.

Emílio Rouède, pintor.

Henrique Bernardelli, pintor.<sup>143</sup>

O resultado disso foi que no ano de 1890 saiu o decreto que oficializou a reformulação do seu estatuto, sendo agora nomeada como Escola Nacional de Belas Artes<sup>144</sup>. Para Pereira, “não houve grandes mudanças na estrutura curricular nem nos métodos de ensino”, alguns antigos professores como Victor Meirelles e Pedro Américo foram substituídos pelos “pintores Rodolfo Amoedo, Lucílio de Albuquerque, Modesto Brocos. entre outros”<sup>145</sup>.

---

<sup>143</sup> *O Paiz*, Rio de Janeiro, ano 6, n. 2085, p. 3, 26 jun. 1890. Circular. Disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=178691\\_02&pasta=ano%20189&pesq=&pagfis=903](http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=178691_02&pasta=ano%20189&pesq=&pagfis=903). Acesso em: 10 mar. 2022. *Apud*. CAVALCANTI, op. cit. n.p.

<sup>144</sup> Sobre o decreto que definiu o novo estatuto da Escola Nacional de Belas Artes, ver: FONTES PRIMÁRIAS - DOCUMENTOS. Estatutos a que se refere o decreto n. 938 de 8 de novembro de 1890. 19&20. Disponível em: [http://www.dezenovevinte.net/documentos/docs\\_primeira\\_republica\\_arquivos/1890\\_estatutos.pdf](http://www.dezenovevinte.net/documentos/docs_primeira_republica_arquivos/1890_estatutos.pdf). Acesso em: 12 mar. 2022.

<sup>145</sup> PEREIRA, op. cit., p. 56.

Três anos depois, o nosso pintor de marinha engajou-se na oposição ao governo de Floriano Peixoto (1891-1894). O resultado disso foi a emissão de um mandado de prisão em seu nome, o que o obrigou a deixar o Rio de Janeiro rumo a Ouro Preto:

Antes mesmo de estourar a Revolta da Armada (setembro de 1893), Rouède mudou-se, às pressas, para Ouro Preto, exilada da Capital, para fugir de um mandato de prisão contra ele despachado, forjado sobre acusações absurdas de práticas terroristas. Olavo Bilac, na edição de 3 de julho de 1896 do jornal 'A Bruxa', recorda o episódio, afirmando que o único 'crime' cometido pelo artista 'era ter escrito duas dúzias de admiráveis charges contra cinco ou seis figurões da Câmara'<sup>146</sup>.

Rouède chegou a cidade mineira de Ouro Preto no final de 1893, “em um momento de grande tensão nesse estado e na cidade”. Neste período, a cidade não tinha mais o prestígio das épocas passadas, culminando na perda de seu status de capital do estado “para a região conhecida como Arraial Curral Del Rei, lugar onde foi instalada a Cidade de Minas (primeiro nome dado à capital, renomeada posteriormente para Belo Horizonte)”<sup>147</sup>.

A exemplo do que já tinha feito quando desembarcou no Rio de Janeiro, Rouède resolveu participar da vida cultural de Ouro Preto. Como jornalista colaborou com o periódico *Le Brésil Republicain*, escrevendo artigos sobre a arte colonial mineira<sup>148</sup>. Já como pintor, foi designado pela Comissão Construtora da Nova Capital, para registrar as paisagens da nova capital mineira:

---

<sup>146</sup> EMÍLIO Rouède (1848-1908). *Catálogo de Exposição*, 1988, op. cit., n.p.

<sup>147</sup> OLIVEIRA, Carlos Alberto. op. cit., p. 342.

<sup>148</sup> “No correr de 1894, durante sua permanência na cidade de Ouro Preto, dentre tantas atividades às quais se dedicava, Rouède manteve colaboração jornalística com o periódico *Le Brésil Républiquein*, para o qual redigiu artigos que se intitularam *Correspondence de Ouro Preto* e *Chronique de Minas*. Alguns desses artigos seriam traduzidos e publicados no ano seguinte, em janeiro de 1895, na coluna 'Letras' do jornal *Minas Gerais*, sob o título geral de 'A Arte em Minas', (...). O *Le Brésil Républiquein* era um órgão de interesse francês, impresso no Rio de Janeiro, com edições regulares às quartas-feiras e aos sábados. Era seu correspondente e agente geral para o Estado de Minas Gerais o artista Paul de Roquemaure, proprietário de uma vivenda conhecida como *Pavillon Bellevue*, à rua do Caminho Novo n.º 4, em Ouro Preto, sendo ele a pessoa responsável pela recepção e encaminhamento de anúncios e assinaturas da publicação”. In: GIANNETTI, Ricardo. *Emílio Rouède: tempo de Minas*. op. cit., t. 2, p. 540. Disponível em: [http://www.dezenovevinte.net/800/tomo2/files/800\\_t2\\_a43.pdf](http://www.dezenovevinte.net/800/tomo2/files/800_t2_a43.pdf). Acesso em: 25 maio 2018.

Em 1894, a Comissão Construtora da Nova Capital encomendou à Rouède um registro do povoado que estava prestes a ceder lugar ao novo empreendimento urbano do estado. O pintor elaborou três obras denominadas ‘Vista do largo da Matriz de Nossa Senhora da Boa Viagem de Belo Horizonte’ (...), ‘Rua do Sabará’ (...) e ‘Panorama do arraial de Belo Horizonte, tomado do alto do morro do Cruzeiro’ (...). Nesse momento, prevaleciam sentimentos distintos em relação à construção de uma nova capital: um primeiro relacionado ao temor pelo ‘fim’ da cidade, com a falta de investimentos públicos e a perda da sua relevância política, e um segundo, marcado pela excitação que acompanhou a crença na criação de uma nova cidade como a invenção de um novo cidadão, superando o passado colonial<sup>149</sup>.

Apesar de sua especialidade ser pintura de marinha, foi neste período que Rouède dedicou-se a outros gêneros de pintura, como a histórica e de paisagem<sup>150</sup>. Obras como *Inauguração do Monumento a Tiradentes*, *Igreja de São Francisco de Assis*, *Igreja de São José* e *Passeio a cavalo*, em outras, foram “reconhecidas e compradas por figuras conhecidas da época”<sup>151</sup>, sendo tais impressões registradas por Alfredo Camarate em suas crônicas publicadas no jornal *Minas Geraes*<sup>152</sup>. Além disso, algumas de suas pinturas de marinha feitas no Rio de Janeiro também fizeram sucesso no ambiente artístico mineiro<sup>153</sup>.

---

<sup>149</sup> OLIVEIRA, op. cit., p. 343.

<sup>150</sup> Vivas e Miranda recuperaram as crônicas de Alfredo Camarate, publicados no jornal *Minas Geraes*, que trataram não só sobre a presença de Rouède em Minas Gerais, como também sua produção artística. In: VIVAS; MIRANDA, op. cit.

<sup>151</sup> Ibidem.

<sup>152</sup> Ao contrário de suas pinturas de marinha, Rouède lançou mão do método acadêmico para registrar as paisagens mineira. A exemplo de Alfredo Camarate, considerou que tais pinturas serviriam como registro de uma cidade que estava se transformando. Sobre esta questão ver: COSTA, Thiago Carlos. *O escritor andarilho por entre montes, letras, vales e memórias [manuscritos]: Alfredo Camarate e a construção de Belo Horizonte*. Dissertação (mestrado). Faculdade de Letras - Universidade Federal de Minas Gerais, 2014, p.115-116. Disponível em: [https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/ECAP-9R9MYJ/1/thiago\\_carlos\\_costa\\_o\\_escritor\\_andarilho\\_versao\\_final.pdf](https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/ECAP-9R9MYJ/1/thiago_carlos_costa_o_escritor_andarilho_versao_final.pdf). Acesso em: 19 nov. 2022.

<sup>153</sup> “Outras pinturas de paisagem e marinhas produzidas pelo artista são comentadas no *Minas Geraes* durante uma exposição realizada na casa Ferreira Real, onde foram apresentadas quatro telas, sendo uma marinha e três paisagens de Ouro Preto. A marinha exposta representava a Bahia do Rio de Janeiro, enquanto as três paisagens seriam, dois quadros representando o pico do Itacolomy e um quadro representando o palco da antiga Casa dos Contos de Ouro Preto, que fora adquirido por Rodrigo Bretas. Os comentários da publicação traçam um perfil da produção de Rouède como sendo dotada de grande zelo pela

Mas, o que mais chamou a atenção durante a sua estadia em Minas Gerais foi o seu posicionamento em relação à arte mineira. Em vários artigos, publicados no *Le Brésil Republicain*, Rouède não só se encantou como também se preocupou com o patrimônio artístico da região. Tanto que muitos pesquisadores o consideraram como “um dos primeiros não somente a valorizar as manifestações artísticas do período colonial mineiro, como a reivindicar uma melhor avaliação das mesmas através de estudos”<sup>154</sup>. Tempos depois, mudou-se para a cidade de Itabira de Mato Dentro, trabalhando como administrador do *Gimnasio Santa Rita Durão*.

No ano de 1896 participou de uma excursão fotográfica na cidade de Diamantina, “mas acabou decidindo mudança para São Paulo, aonde chegaria no início de 1897, como jornalista do ‘Correio Paulistano’”. Neste período, escreveu não só três peças de teatro com Armando Erse de Figueiredo, mais conhecido como João Luso, como também “promoveu algumas exposições individuais das quais destaca-se a que teve lugar na Casa Aguiar”<sup>155</sup>. No ano seguinte, mudou-se para a Santos, trabalhando no jornal *Cidade de Santos* e voltando às suas pinturas de marinha. Foi justamente nesta cidade que Émile Rouède faleceu em 5 de julho de 1908<sup>156</sup>.

---

observação do natural e trabalho em perspectiva linear, preservando uma ‘verdade photographica, no claro escuro e uma infinidade de cores, tons, matizes, gradações e reflexos, para que o quadro saia, não só uma obra digna de pintura, como um trabalho escrupuloso de verdade’”. *In: Ibidem*.

<sup>154</sup> *Ibidem*.

<sup>155</sup> EMÍLIO Rouède (1848-1908). *Catálogo de Exposição*, 1988, op. cit., n.p.

<sup>156</sup> “Em 1898, fixou-se definitivamente em Santos, continuando a pintar. Trabalhou no jornal *Cidade de Santos*, para o qual escreveu artigos de fundo, tópicos, comentários e reportagens, desenhou caricaturas e executou sozinho os clichês. Apesar de sua vida de aventureiro, idealista e boêmio ter virado lenda, morreu pobre e esquecido, na Santa Casa de Misericórdia de Santos, em 1908”. *In: MISSÃO Artística Francesa e Pintores Viajantes: França - Brasil no século XIX. Émile Rouède – exposição idealizada por Jean Boghini*. Rio de Janeiro: Instituto Cultural Brasil-França; Fundação Casa França-Brasil; Secretaria de Cultura do Estado do Rio de Janeiro, 1990, p. 138-139.

**Capítulo 3**

***A PRODUÇÃO DE MARINHAS  
DE ÉMILE ROUÈDE NO RIO DE JANEIRO***

## 1. Crítica de arte brasileira na segunda metade do século XIX

Tendo como objetivo a análise e interpretação de uma determinada obra ou fenômeno artístico, a crítica de arte começou a se desenvolver entre os séculos XVIII e XIX. Países como a França, onde havia um ambiente artístico consolidado com suas famosas academias, salões e exposições de arte, a crítica de arte começa a ocupar espaço na imprensa<sup>157</sup>. Vários jornais e revistas franceses começam a dar espaço para artistas e literatos exercerem sua crítica de arte<sup>158</sup>.

A exemplo do que acontecia na França<sup>159</sup>, o desenvolvimento da crítica de arte em nosso meio também teve participação de artistas e literatos, principalmente se levarmos em conta a atuação de Manoel Araújo Porto-Alegre (1806-1879)<sup>160</sup>. Considerado um dos primeiros críticos de arte do Brasil, Araújo Porto-Alegre foi aluno, professor e diretor da Academia Imperial de Belas Artes, além de escrever inúmeras obras dedicadas à arte brasileira. Dentre elas, podemos destacar *Memória sobre a Antiga Escola de Pintura*

---

<sup>157</sup> CRÍTICA de Arte. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3178/critica-de-arte>. Acesso em: 2 jan. 2022. Verbete da Enciclopédia.

<sup>158</sup> Segundo Silva, a crítica de arte francesa exerceu uma grande influência em nosso campo artístico. In: SILVA, Rosangela de Jesus. Crítica de arte na imprensa carioca do século XIX: Revista Musical e de Belas Artes. In: ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTES: História da Arte e instituições culturais – Perspectiva em Debate. 3., Campinas: IFCH/UNICAMP, 2007, p. 602. Disponível em: <https://www.ifch.unicamp.br/eha/atas/2007/SILVA,%20Rosangela%20de%20Jesus.pdf>. Acesso em: 12 mar. 2022.

<sup>159</sup> Segundo Gamboni, no século XIX havia na França três tipos de crítica de arte: científica, literária e jornalística. Dentre estes, a jornalística “se tornou dominante”, ao passo que a científica transformou-se em uma disciplina acadêmica, a “história da arte”, e o literária “marginalizado e relegado como uma forma de ‘literatura pura’”. In: GAMBONI, Dario. Proposições para o estudo da crítica de arte do século XIX. Tradução de Arthur Valle. 19&20, Rio de Janeiro, v. 7, n. 1, 2012, n.p. Disponível em: [http://www.dezenovevinte.net/criticas/dgamboni\\_critica.htm](http://www.dezenovevinte.net/criticas/dgamboni_critica.htm). Acesso em: 12 fev. 2022. *Apud*. SILVA, Maria do Carmo Couto da; NASCIMENTO, Priscila Amorim Coser do. Historiografia e crítica de arte brasileira no século XIX: uma análise em anais de eventos científicos de 2000-2015. In: ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE: os silêncios na História da Arte. 12., Anais... Campinas: UNICAMP, 2017, p. 411. Disponível em: <https://www.ifch.unicamp.br/eha/atas/2017/Maria%20do%20Carmo%20Couto%20da%20Silva%20e%20Priscila%20Amorim%20Coser%20do%20Nascimento.pdf>. Acesso em: 12 fev. 2022.

<sup>160</sup> Existe um artigo interessante relacionando Manoel de Araújo Porto-Alegre com o início da crítica de arte no Brasil. In: SANTOS, Marcos Florence Martins. Manuel de Araújo Porto-Alegre e as origens institucionais da crítica de arte no Brasil. 19&20, Rio de Janeiro, v. 10, n. 2, jul./dez. 2015. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/uah2/mfms.htm>. Acesso em: 12 jan. 2022.

*Fluminense*, editada pela Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro no ano de 1841<sup>161</sup>. Este artigo, em especial, foi considerado um dos primeiros trabalhos a tratar da história de nossa arte:

Trata-se do primeiro ensaio de história das ‘belas-artes’ brasileiras que se conhece. Com este texto Porto-alegre ousava fazer pela primeira vez uma interpretação sistemática do passado artístico. Depois dele, escreveria outros artigos em jornais e revistas da corte, falando de gente como o músico José Maurício e o toreuta Mestre Valentim, de exposições na Academia Imperial de Belas-Artes (AIBA), da chegada da Missão Francesa ao Rio de Janeiro, entre outros. Vários destes textos tiveram grande influência sobre os estudos posteriores. Contudo, talvez se possa afirmar que nenhum teve tão grande impacto sobre a historiografia como a ‘Memória’<sup>162</sup>.

No entanto, foi somente na segunda metade do século XIX que a crítica de arte começou a ganhar espaço no Brasil, tendo “como seu palco a imprensa da época”<sup>163</sup>. Neste período, segundo Chiarelli, “aqueles que escreveram sobre arte, de forma geral, eram intelectuais com presença mais ou menos enfática no campo literário e/ou jornalístico”<sup>164</sup>. A maior parte era de literatos e jornalistas, como Duque Estrada e Félix Ferreira, sendo Ângelo Agostini e França Júnior um dos poucos que tinham formação artística<sup>165</sup>.

Estimulados pelo sucesso de público das Exposições Gerais de Belas Artes, organizadas pela Academia Imperial de Belas Artes, muitos jornais e revistas foram levados “a tratar com mais rigor a crítica de arte”<sup>166</sup>. Um

---

<sup>161</sup> PORTO-ALEGRE. Manuel de Araújo. Memórias sobre a Antiga Escola Fluminense de Pintura. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, Rio de Janeiro, t. 3, p. 547-557, 1841. Disponível em: [https://drive.google.com/file/d/0B\\_G9pg7CxKSseS13dWdnY29Oc2s/view?resourcekey=0-H34DBYsUUU5wHD1zVVrNcQ](https://drive.google.com/file/d/0B_G9pg7CxKSseS13dWdnY29Oc2s/view?resourcekey=0-H34DBYsUUU5wHD1zVVrNcQ). Acesso em: 12 jan. 2022.

<sup>162</sup> SQUEFF, Leticia. Quando a história (re)inventa a arte: a Escola de Pintura Fluminense. *Rotunda*, Campinas, n. 1, p. 20, 2003. Disponível em: [https://www.academia.edu/42831534/Revista\\_Rotunda\\_n\\_01\\_2003\\_](https://www.academia.edu/42831534/Revista_Rotunda_n_01_2003_). Acesso em: 12 jan. 2021.

<sup>163</sup> SILVA, Rosângela de Jesus. Imprensa e crítica de arte no Brasil: Angelo Agostini. *19&20*, Rio de Janeiro, v. 3, n. 3, 2008, n.p. Disponível em: [http://www.dezenovevinte.net/artistas/aa\\_rosangela.htm](http://www.dezenovevinte.net/artistas/aa_rosangela.htm). Acesso em: 12 fev. 2022.

<sup>164</sup> CHIARELLI, Tadeu. Arte, técnica e identidade nacional no Rio de Janeiro, século XIX: sobre a contribuição de Félix Ferreira. In: FERREIRA, Félix. op. cit., p. 10.

<sup>165</sup> SILVA; NASCIMENTO, op. cit., p. 412.

<sup>166</sup> GUARILHA, Hugo. Crítica e pintura histórica nos periódicos do Rio de Janeiro no século XIX. *Anais do Museu Histórico Nacional*, v. 39 (2007), p. 220. Disponível em: <https://anaismhn.museus.gov.br/index.php/amhn/issue/view/49/Anais%20do%20Museu>

exemplo disso foi a *Revista Musical e de Belas Artes* (1879-1880), periódico especializado a tratar de questões relacionadas a assuntos artísticos<sup>167</sup>. Na sua edição de número 15, a *Revista Musical* fez algumas considerações não só sobre a Exposição Geral de Belas Artes, ocorrida no ano de 1879, como também tratou do desenvolvimento da crítica de arte brasileira daquele período:

Ninguém mais do que nós conhece o quanto são incompetentes os críticos de música e bellas-artes no nosso paiz; mas também o que conhecemos é que, bons ou mãos, estão a altura das obras que tem de criticar. No Brazil, é certo, não há um Ruskin, um Planche, um Viardot, um Theophilo Gautier; mas também não é menos certo que não temos um Turner, um Delacroix, um Ingres, um Messonier. Portanto: bons ou mãos, os nossos críticos, para o que têm de criticar - chegam!

Entenderam elles que já era benevolencia extrema encarar a nossa exposição pelo progresso relativo que mostrava sobre as anteriores, abstendo-se de comparar o nosso movimento com o das outras nações, para evitar esse horrivel contraste que nos reduzia a menos que zero<sup>168</sup>.

Esta exposição, em especial, estimulou os críticos de arte a “definir, de forma mais sistemática, o que seria uma escola nacional de pintura”<sup>169</sup>. Os debates que envolveram as obras *Batalha do Avai* e *Batalha de Guararapes*, de Pedro Américo e Victor Meirelles, exibidas na exposição, evidenciaram não só a necessidade de definir o que é arte brasileira, mas, também, de superar o método acadêmico ainda dominante em nosso meio artístico:

Este fato pode ser comprovado pela leitura da produção da crítica de arte que surgiu em paralelo e após o término daquela Exposição Geral. Se até então o debate da crítica estava circunscrito a questões tópicas da arte local do período - a

---

%20Hist%C3%B3rico%20Nacional%2C%20v.%2039%2C%20ano%202007. Acesso em: 17 jan. 2022.

<sup>167</sup> SILVA, Rosângela. op. cit., p. 602.

<sup>168</sup> *Revista Musical e de Bellas Artes*, Rio de Janeiro, n. 15, 1879. Disponível em: [http://memoria.bn.br/pdf/146633/per146633\\_1879\\_00015.pdf](http://memoria.bn.br/pdf/146633/per146633_1879_00015.pdf). Acesso em: 17 jan. 2021. Apud. SILVA, Rosângela de Jesus. op. cit, p. 606.

<sup>169</sup> DAZZI, Camila Carneiro. *Relações Brasil-Itália na Arte do Segundo Oitocento: estudos sobre Henrique Bernardelli (1880 a 1890)*. Campinas, 2006. Dissertação (Mestrado) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, p. 86. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/281528>. Acesso em: 19 jan. 2022.

análise de uma ou outra obra; críticas mordazes mais à personalidade de um determinado artista do que propriamente à sua obra etc -, a partir da Exposição de 1879 percebe-se que a crítica de arte carioca amplia seu território de indignações, passando a refletir sobre a arte brasileira em geral, suas possíveis especificidades, as linhas estilísticas que deveria seguir, etc<sup>170</sup>.

Este foi o caso do crítico de arte Angelo Agostini. Muitos dos seus artigos, publicados na *Revista Illustrada* (1876-1898), condenavam os métodos academicistas ensinados na Escola Imperial de Belas Artes, considerando-os “forçosamente nocivo, corruptor, fatal às artes”<sup>171</sup>. Vale ressaltar que neste período também foram publicados “dois livros fundamentais para o entendimento da arte no país no século XIX”<sup>172</sup>. Em 1885 foi editado *Belas Artes: estudos e apreciações*, de Félix Ferreira, e três anos depois *Arte brasileira: pintura e escultura*, do crítico de arte Gonzaga Duque. Segundo Silva, estes livros tinham como objetivo “analisar a produção nacional e apontar problemas e acertos na condução do ensino artístico”<sup>173</sup>, principalmente oriundos da Academia Imperial de Belas Artes.

Em paralelo a estas discussões, o mercado de artes já começava a se estruturar no Rio de Janeiro. Desde a sua fundação, a Academia Imperial de Belas Artes monopolizava todo o mercado de arte brasileiro, direcionando o que deveria ou não ser exibido. Tanto que muitos críticos consideravam que esta exclusividade prejudicava o desenvolvimento da criatividade de nossos artistas<sup>174</sup>. No entanto, isto começou a mudar no final do século XIX. Segundo

---

<sup>170</sup> CHIARELLI, Tadeu. Gonzaga Duque: a moldura e o quadro da arte brasileira. In: DUQUE-ESTRADA, Gonzaga. *A arte brasileira*. Introdução e notas de Tadeu Chiarelli. Campinas: Mercado das Letras, 1995, p.19.

<sup>171</sup> *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, ano IV, n. 187, p. 2, 1879. Disponível em: [http://memoria.bn.br/pdf/332747/per332747\\_1879\\_00187.pdf](http://memoria.bn.br/pdf/332747/per332747_1879_00187.pdf). Acesso em: 30 jan. 2021.

<sup>172</sup> CHIARELLI, op. cit., p. 20.

<sup>173</sup> SILVA, Rosângela de Jesus. Angelo Agostini, Felix Ferreira e Gonzaga Duque Estrada: contribuições da crítica de arte brasileira no século XIX. *Revista de História da Arte e Arqueologia*, n. 10, p. 44, 2009. Disponível em: <https://www.unicamp.br/chaa/rhaa/downloads/Revista%2010%20-%20artigo%203.pdf>. Acesso em: 25 jan. 2021.

<sup>174</sup> “A própria criação da Academia de belas artes foi de responsabilidade governamental, com propósitos de oficialidade. Oficialidade que poderia direcionar a produção, não deixando espaço para uma arte de experimentação, independente e livre. Essa foi uma preocupação de parte da crítica que não via com bons olhos o exclusivismo do governo. Percebia-se a necessidade de criação de um mercado no qual os artistas tivessem outros patrocinadores e

Dazzi, entre os anos de 1884 a 1890, foram inauguradas várias galerias de artes, como a “Insley Pacheco, Vieitas, Clément, De Wilde, Moncada, Atelier Moderno e Glace Élegante”<sup>175</sup>. O surgimento destes espaços foi muito bem recebido pelos críticos de arte, que se esforçaram em divulgá-las. Como foi o caso de Ângelo Agostini:

Nas páginas da Revista *Illustrada* foram constantes as notas publicadas anunciando outros espaços de exposições como a Glacê Elegante, o Espelho Fiel, casa De Wilde. Locais considerados importantes porque apresentavam obras fora dos períodos das grandes exposições, além de incluir aquelas que não eram expostas pela Academia, talvez a configuração de um incipiente, mas existente mercado de artes<sup>176</sup>.

Nestas galerias foram realizadas algumas exposições de artes individuais de artistas como João Baptista Castagneto, Rodolpho Bernardelli, Nicolau Facchinetti, Firmino Monteiro e Antônio Parreira<sup>177</sup>, além do próprio Émile Rouéde. Estas exposições de “artistas fora dos circuitos oficiais” já indicavam “a afirmação de uma nova escola local de paisagistas”<sup>178</sup>, tendo como principal representante o pintor Georg Grimm (1846-1887). Esta tendência viria a se confirmar na ocasião da Exposição de Artes do Liceu de Artes e Ofícios de 1882. Periódicos como a *Gazeta de Notícias* e a *Revista Illustrada*, por exemplo, deram destaque a essa exposição, principalmente por conta das pinturas de paisagem *en plein air* de Grimm<sup>179</sup>.

---

assim diversificassem a produção. Portanto, em torno do universo acadêmico foram geradas muitas críticas e reflexões sobre a arte nacional e sua organização”. In: SILVA, Rosangela de Jesus. *A crítica de arte de Angelo Agostini e a cultura figurativa do final do Segundo Reinado*. Campinas, 2006. Dissertação (Mestrado) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, p. 38. Disponível em: <https://1library.org/document/yeo36k7q-critica-angelo-agostini-cultura-figurativa-final-segundo-reinado.html>. Acesso em: 30 jan. 2022.

<sup>175</sup> DAZZI, op. cit., p. 87.

<sup>176</sup> SILVA, op. cit., p. 32.

<sup>177</sup> FREIRE, Laudelino. *Um século de pintura: 1816-1916*. Rio de Janeiro: Röhe, 1916, p. 381. *Apud*. Ibidem.

<sup>178</sup> MIGLIACCIO, Luciano, op. cit., p. 193.

<sup>179</sup> Sobre esta questão, ver: SILVA, Maria Antonia Couto da. A repercussão da Exposição do Liceu de Artes e Ofícios, realizada em 1882. op. cit., p. 125-145.

Foi exatamente nessa exposição que as obras de Émile Rouède foram mencionadas pela primeira vez na imprensa carioca. Tal participação, como veremos, foi de fundamental importância para o desenvolvimento de sua carreira artística.

## 2. Repercussão das obras de Rouède na imprensa carioca

A Exposição do Liceu de Belas Artes, de 1882, foi amplamente divulgada pelos principais jornais da época, destacando não só a importância do evento para o desenvolvimento artístico brasileiro, como, também, ofereciam aos seus leitores uma visão crítica das obras expostas. No que diz respeito a Émile Rouède, o periódico *Jornal do Commercio* chamou a atenção que algumas de suas pinturas de marinhas, como também do seu compatriota Gustave James (?-1884), se destacaram “pela transparencia do ar e pela verdade do colorido”<sup>180</sup>. A *Gazeta de Notícias* elogiou o modo como Rouède representou a pequena enseada de *Saco do Alferes*, “banhado por um mar cheio de transparencia e reflexos de uma observação fiel e bem copiada”<sup>181</sup>. Esta obra, em especial, foi alvo dos comentários de Angelo Agostini. No artigo intitulado *Exposição de bellas artes*, Agostini ressaltou que das quatro pinturas de marinha do artista, *Saco do Alferes* destacou-se por seu colorido:

Dos quatro quadros de marinha que expoz o Sr. Rouede, o melhor é sem dúvida, o intitulado: *Sacco do Alferes*. De um colorido harmonioso, embora um pouco molle, agrada logo a primeira vista, fazendo extraordinario contraste com o pendant (*Ilha de Paquetá*) pela dureza na maneira de reproduzir um rochedo, cuja côr lembra perfeitamente um queijo de Rocquefort.<sup>182</sup>

Apesar do destaque dado a esta marinha, Agostini criticou a falta de técnica de Rouède, considerando-a “um pouco molle”, além do modo como retratou o rochedo “cuja côr lembra perfeitamente um queijo Rocquefort”<sup>183</sup>. Conhecido por sua crítica mordaz, Agostini sempre defendeu a necessidade de nossos artistas aperfeiçoarem suas habilidades artísticas. Tanto que em

<sup>180</sup> EXPOSIÇÃO de Bellas-Artes. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, n. 78, p. 1, 19 mar. 1882. Disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=364568\\_07&pagfis=5207](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=364568_07&pagfis=5207). Acesso em: 1º out. 2021.

<sup>181</sup> BELLAS Artes - Exposição do Lyceu. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, n. 95, p. 2, 6 abr. 1882. Disponível em: [http://memoria.bn.br/pdf/103730/per103730\\_1882\\_00095.pdf](http://memoria.bn.br/pdf/103730/per103730_1882_00095.pdf). Acesso em: 1º out. 2021.

<sup>182</sup> EXPOSIÇÃO de Bellas-Artes. *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, n. 294, p. 6, 8 abr. 1882. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=332747&Pesq=exposicao+geral&pagfis=2096>. Acesso em: 27 mai. 2021.

<sup>183</sup> Idem.

uma delas, recomendou que Castagnetto melhorasse sua técnica artística fora do Brasil:

Nas falas de Agostini é comum observarmos sua desilusão com o ambiente artístico brasileiro, considerado muito pobre, e sua constante exortação aos artistas para que procurem estudar e se aperfeiçoar para produzirem de forma independente, afastados da Academia. O crítico faz sempre menção aos artistas que foram se aperfeiçoar, como Henrique Bernadelli e Firmino Monteiro, da mesma forma que, ao comentar determinada obra, chama a atenção do artista para se dedicar mais ao estudo, pois essa seria a única forma de corrigir determinadas deficiências. É o caso, por exemplo, do pintor Castagnetto, que teve um trabalho exposto na Rua do Ouvidor em 1887 – considerada na época de Agostini um reduto monarquista -, o qual, sem ser identificado, recebeu do crítico o seguinte conselho: ‘Faça o possível para sahir do Rio de Janeiro e ir à Itália estudar. E depois de muito estudar, verá que ainda tem muito que aprender, mas a menos, pintará cem vezes melhor que pinta hoje’<sup>184</sup>.

Após a exposição do Lyceu de Artes e Ofícios<sup>185</sup>, Rouède também expôs suas pinturas de marinha em uma das principais galerias de artes do Rio de Janeiro, o Glace Élégante. Localizada na Rua do Ouvidor, foi um dos vários estabelecimentos existentes no período voltado para “divulgação e venda de obras de arte, já que, conforme enfatizaram muitos críticos de arte, os pintores sobreviviam no Brasil enfrentando muitas dificuldades”<sup>186</sup>. Tais galerias, segundo Garboggini, “constituíam um novo circuito de exposição, desvinculado do poder do Estado”<sup>187</sup>, além de serem um espaço para que

---

<sup>184</sup> SILVA, Rosangela de Jesus. Angelo Agostini: crítica de arte, política e cultura no Brasil do Segundo Reinado. *Revista de História da Arte e Arqueologia*, n. 6, 2006, p.114. Disponível em: <https://www.ifch.unicamp.br/eha/chaa/rhaa/downloads/Revista%206%20-%20artigo%209.pdf>. Acesso em: 20 nov. 2022.

<sup>185</sup> Rouède também foi professor do Liceu de Artes e Ofícios. In: COLETIVO. Licêo de Artes e Offícios do Rio de Janeiro. Frequencia dos 79 srs. professores e 3 preparadores no mez de agosto. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, n. 249, p. 3, 7 de set. 1882. Disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=364568\\_07&pasta=ano%20188&pesq=&pagfis=6367](http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=364568_07&pasta=ano%20188&pesq=&pagfis=6367). Acesso em: 6 out. 2021.

<sup>186</sup> SILVA, Maria Antonia Couto da. A repercussão das exposições individuais de pintura no Brasil da década de 1880. *19&20*, Rio de Janeiro, v. 9, n. 2, 2014. Disponível em: [http://www.dezenovevinte.net/criticas/exposicoes\\_1880.htm](http://www.dezenovevinte.net/criticas/exposicoes_1880.htm). Acesso em: 5 out. 2021.

<sup>187</sup> GARBOGGINI, Flavia A. F. *Um álbum imaginário: Insley Pacheco*. Campinas, 2005. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual de Campinas. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/283992>. Acesso em: 4 out. 2021. *Apud*. Ibidem.

artistas desconhecidos divulgassem suas obras, como o caso de Émile Rouède:

O pintor Emilio Rouède expoz no Glace Elegante duas ligeiras marinhas largamente tratadas com energia e gosto. Emile Rouède possui incontestável sentimento da verdade e pôde, si quizer, proporcionar-nos melhores provas de sua competência. Assim o esperamos<sup>188</sup>.

O jornal *Gazeta de Notícias* também destacou na sua seção *Semana Artística*, que estas duas marinhas “foram devidamente apreciadas pelo pequeno grupo de pessoas, que se ocupam de coisas de arte no Rio de Janeiro”<sup>189</sup>. Apesar dos elogios recebidos, foi com o crítico de arte Luiz Gonzaga Duque-Estrada (1863-1911) que as potencialidades artísticas de Émile Rouède foram reconhecidas. Tanto que ele foi o responsável não só “por defini-lo como um especialista no gênero de marinhas” como, também, por “estabelecer comparações entre sua produção e a de Giovanni Battista Castagneto, também atuante no Rio de Janeiro, no mesmo período”<sup>190</sup>. Em seu artigo no jornal *O Globo*, Gonzaga Duque-Estrada elogiou não só a simplicidade do artista em retratar a vista do *Saco do Alferes*, como também suas habilidades com a música, pintura de marinha e fotografia<sup>191</sup>:

Robusto, de cabellos castanhos e olhos azues, Rouede possui um temperamento artistico vigoroso, como a sua organização physica. Ama o mar como adora a arte; conhece os segredos da musica, pinta marinhas com bastante perfeição e é photographo. Este trabalho, tomado a todo a coupe d’oeil, foi tratado em traços amplos: é um pequeno espaço de praia. A direita, um paredão de pedras não cimentadas, com um pequeno estaleiro, onde um sujeito dá-se ao trabalho de

<sup>188</sup> *Gazetinha*, Rio de Janeiro, n. 99, p. 1, 3 mai. 1882. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=706850&pagfis=711>. Acesso em: 4 out. 2021.

<sup>189</sup> *Gazeta da Tarde*, Rio de Janeiro, n. 143, p. 1, 23 jun. 1882. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=226688&pasta=ano%20188&pesq=&pagfis=1957>. Acesso em: 5 out. 2021.

<sup>190</sup> VIVAS; MIRANDA, op. cit.

<sup>191</sup> O escritor Aluísio de Azevedo descreveu, em um artigo publicado no jornal *A Semana*, os inúmeros talentos do seu amigo Émile Rouède: “Tão depressa foi pintor de marinhas, como foi compositor de musica; regente de orchestra, como foi escriptor e phothographo e prestidigitador”. In: EMILIO Rouede. Seção Galeria do Elogio Mutuo. *A Semana*, Rio de Janeiro, n. 100, p. 2, 27 nov. 1886. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=383422&pasta=ano%20188&pesq=&pagfis=814>. Acesso em: 4 out. 2021.

áplinar o banco de um bote. Mais adiante alguns cascos de saveiros descansam sobre a arêa; ao mar, uma canôa fluctua com tres tripolantes; seguindo a praia ha uma pequena elevação, com edificações onde uma esguia chaminé lança ao ar a espira, esbranquiçada de fumo, e a praia perde-se de vista no vasto horizonte em que nuvens brancas sobrem vagarosamente. A sua maneira de pintar é segura, sem minuciosidades, sem atavios. Toma a vista de um só relance, estuda o efeito dos tons no original e passa para a tela aquilo que vê de um só jacto, aquillo que impressiona mais tenazmente a sua rotina. Por esta razão as largas sombras do quadro são firmes, feitas de um só golpe, a luz manifesta-se, tambem, de um modo solido, isto é, definitivo e cheio. A primeira sensação que se experimenta diante dos seus quadros é uma sensação de unidade e de força, como se sahisse de um salão estufado e de subito se tomasse em cheio, no rosto, o ar tonificante de uma manhã de Junho, batida pelo vivo sol. Rouède é um forte e os seus trabalhos têm a energia e simplicidade da sua organização.

L. Gonzaga Duque-Estrada<sup>192</sup>.

Gonzaga Duque também se impressionou com vivacidade e espontaneidade de Rouède. Tanto que suas pinturas de marinha conseguem transmitir ao público “uma sensação de unidade e de força, como se sahisse de um salão estufado e de subito se tomasse em cheio, no rosto, o ar tonificante de uma manhã de Junho, batida pelo vivo sol”<sup>193</sup>. Aveso aos métodos acadêmicos difundidos pela Academia Imperial de Belas Artes, Gonzaga Duque considerou as pinturas de Rouède, como também de Castagneto, como exemplo de renovação de nosso campo artístico<sup>194</sup>.

Além de Gonzaga Duque-Estrada, o jornal *Gazeta de Notícias*, em dois artigos, também ressalta o talento de Êmile Rouède para a pintura de marinha. O primeiro artigo, publicado em 16 de outubro de 1882, apontou as

---

<sup>192</sup> *O Globo*, Rio de Janeiro, n. 339, p. 21, 4 out. 1882. *Apud.* DIAS, Elaine (org.). op. cit., p. 531.

<sup>193</sup> *Idem.*

<sup>194</sup> “De postura crítica em relação à arte acadêmica, busca detectar no ambiente artístico obras e autores capazes de demonstrar a existência no país de uma produção afinada com as grandes questões estéticas modernas debatidas na Europa. Identifica-se sobretudo com o simbolismo, movimento cosmopolita e universalista, crítico da razão moderna, que valoriza a imaginação, a visão subjetiva, simbólica e espiritual do mundo. Para Gonzaga Duque, a arte não é a imitação da natureza, mas uma atividade intelectual. A obra de arte, por sua vez, não é uma tradução fiel da realidade, mas a concretização de uma idéia estética. Considera o naturalismo e o realismo tendências simplesmente imitativas e elogia as realizações artísticas em que detecta reflexão, meditação e criatividade, observando nessas manifestações a modernidade artística da arte produzida no Brasil”. GONZAGA Duque. *In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira*. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa639/gonzaga-duque>. Acesso em: 20 nov. 2022. Verbetes da Enciclopédia.

qualidades artísticas de suas obras, destacando não só o colorido como também o despojamento de suas pinceladas. A facilidade para compor qualquer paisagem marítima, além do realismo que elas transmitem para o observador, foram suficientes para apontá-lo como um naturalista:

Visitámos hontem o atelier de Emilio Rouede.

Rouede é um pintor de marinha. Seu desenho, seu colorido, seu modo de pintar, largo e franco, fazem d'elle um pintor de primeira agua. Agua, é justamente a agua o que elle reproduz e interpreta com mais fortuna. A transparencia de um rio, o movimento do oceano, os reflexos do sol nas vagas, os tons macios do luar na praia, um horisonte d'agua, que arqueja ao longe, meio perdido no azul plumbeo do céu, e mil outros motivos d'esta ordem, encontram na sua palheta, espontanea e rica, uma inesgotavel jazida de joias inestimaveis, com que Emilio Rouede adorna e enflorêsce as suas composições. Ha sempre o que sorprehenda, o que demore a vista do espectador nos seus trabalhos, ainda os mais ligeiros e despretenciosos. Em tudo encontra elle occasião de pôr em jogo os segredos de suas tintas caprichosas e o dizer gracioso de seus desenhos. Não gasta muito tempo na escolha da paysagem; como verdadeiro naturalista, aceita francamente qualquer ponto que lhe ofereça a natureza, mergulha-o na sua individualidade artistica, e lança-o depois á tela, impregnada ainda da tepidez amorosa de sua alma de artista. E' por isso que se nota nos seus quadros um certo sabor de verdade, alliado mysteriosamente á um secreto perfume de fantasia. Não se pôde determinar precisamente onde termina aquella e onde esta tem começo, tão fundidos entre si acham-se o sentimento da verdade com o sentimento do idéal e do imprevisto. Depois da contemplação de taes trabalhos, nosso espirito sente vontade de adejar estranhamente no vago da meditação; mas se uma das azas o quer arrebatat para o céu, a outra o pucha para a terra, obrigando-o a pairar no espaço, sem poder tomar um norte definido. Além de naturalista, Emilio Rouede é por conseguinte um poeta. Difficil consideração que o torna mais admiravel a nossos olhos. O seu ultimo quadro exposto representa um pedaço desconhecido do Sacco do Alferes. Só Emilio Rouede se lembraria de ir lá desenterral-o e trazel-o corajosamente á luz penetrante da rua do Ouvidor. Não o descrevemos, para não roupar ao leitor o gosto da surpresa;. Contentamo- nos a enviar de cá um voto de admiração a esse artista estrangeiro, que, máu grado do publico, o obriga a gastar alguns instantes de atenção com uma boa obra d'arte. E' de suppor que Emilio Rouede, á vista do bom acolhimento deste seu trabalho, continue a expor outros de igual valor.

Nós contamos com isso<sup>195</sup>.

Já o segundo artigo, publicado em 7 de dezembro de 1882, foi dedicado a analisar um dos novos quadros pintados pelo artista exposto na Rua do Ouvidor, trata-se de uma vista da praia de Icaraí<sup>196</sup>.

Está exposto na rua do Ouvidor um novo quadro de Emilio Rouede. D'esta vez o exímio pintor de marinhas apresenta nos uma visita da praia de Icarahy, Pão de Assucar ao fundo; uma bella toalha de mar e os originalissimos rochedos que se levantam no meio do panorama da praia. O sitio escolhido pelo artista tem sido muito explorado pelos pintores; entretanto, de todas as praias de Icarahy que temos encontrado, nenhuma nos causou tão boa impressão como a de Emilio Rouede. O ponto de vista foi finamente apanhado. A perspectiva das ondas, desempenhada com felicidade, dá-nos uma larga superficie especulina, reflectindo o azul espaçoso do céu, sem occultar as transparencias esverdeadas do mar, que foge para o horisonte, sobre que se divisa, a sahir a barra, um grande vapor. No primeiro plano, concentrou o pintor todo o seu capricho. Representou um retalho de praia, de uma realidade palpitante, com a areia carcomida e desmornada pela acção continua das aguas, duas laranjas atiradas a esmo, como fiadoras da naturalidade da pintura, dois marujos lançando uma canôa ao mar e as pedras coroadas de vegetação, tudo de um rigor de observação que encanta<sup>197</sup>.

Como se percebe, foi no ano de 1882 que o nome de Émile Rouède começou a aparecer nos principais jornais da época. A visibilidade que alcançou no cenário artístico carioca o estimulou a prosseguir com a carreira de pintor. Nos anos que se seguiram, continuou a expôr suas pinturas de marinha nas principais galerias de artes ou em exposições organizadas em

---

<sup>195</sup> BELLAS Artes. In: *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, n. 288, p. 2, 16 out. 1882. Disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=103730\\_02&pasta=ano%20188&pesq=&pagfis=4383](http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=103730_02&pasta=ano%20188&pesq=&pagfis=4383). Acesso em: 8 out. 2021.

<sup>196</sup> Este quadro também foi comentado em uma nota no jornal *A Folha Nova*, Rio de Janeiro, n. 22, p. 3, 13 dez. 1882. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=363723&pasta=ano%20188&pesq=&pagfis=79>. Acesso em: 11 out. 2021.

<sup>197</sup> *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, n. 340, p. 1, 7 dez. 1882. Disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=103730\\_02&pagfis=4610](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=103730_02&pagfis=4610). Acesso em: 11 out. 2021.

seu ateliê<sup>198</sup>. Neste período, a maior parte de sua obra se relacionava com as paisagens marítimas carioca.

A exemplo de Castagneto, Rouède preferia cenas do cotidiano como “botes na praia, pequenos trechos de litoral, rios, riachos etc”<sup>199</sup>. No entanto, também se dedicou a outros temas relacionados com a pintura de marinha, como tragédias e naufrágios.

O jornal *O Globo*, em 13 de fevereiro de 1883, noticiou que o artista expôs na *Galeria Glace Elegante* uma pintura de marinha representando um incêndio ocorrido em um navio espanhol<sup>200</sup>. Segundo o jornal, “Rouede foi feliz na execução da agua, e muito feliz nas nuances que o colorido das chammas reflecte sobre o mar”, tanto que “o trabalho pertence á escola impressionista e as exigencias não foram esquecidas pelo habil pincel do intelligente artista”<sup>201</sup>. Como veremos adiante, artistas que dedicaram a retratar as variações de cores em ambientes ao ar livre, automaticamente foram qualificados como impressionistas.

As habilidades de Rouède com a pintura ao ar livre também foi descrita na ocasião do naufrágio do patacho *Mont-Serrat*<sup>202</sup>. Ocorrida no ano de 1883, o nosso pintor de marinha se dirigiu ao local para fazer o esboço do acidente, finalizando-a em seu ateliê. Segundo a *Gazeta da Tarde*, para compor a obra, contou com a ajuda do “commandante da fortaleza da Praia de Fôra d’onde foi tirada a perspectiva do quadro”. Apesar de não estar concluída, “transparece evidentemente, ao primeiro golpe de vista, todo o talento do pintor e a exatidão

---

<sup>198</sup> *Gazeta da Tarde*, Rio de Janeiro, n. 32, p. 2, 12 fev. 1883. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=226688&pagfis=2596>. Acesso em: 11 out. 1883.

<sup>199</sup> OLIVEIRA, Helder. op. cit.

<sup>200</sup> O *Gazeta de Notícias* também comentou sobre esta obra. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, p. 2, 14 fev. 1883. Disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=103730\\_02&pasta=ano%20188&pesq=&pagfis=4921](http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=103730_02&pasta=ano%20188&pesq=&pagfis=4921). Acesso em: 12 out. 2021.

<sup>201</sup> *O Globo*, Rio de Janeiro, n. 454, p. 2, 13 fev. 1883. *Apud.* DIAS, op. cit., p. 534.

<sup>202</sup> Sobre o naufrágio, ver: O MONTSERRAT. In: *Gazeta da Manhã*, Rio de Janeiro, n. 121, p. 2, 28 maio 1883. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=226688&pasta=ano%20188&pesq=&pagfis=2940>. Acesso em: 28 out. 2021.

artística do facto”<sup>203</sup>. Já o jornal *Guanabara* revelou que “o conhecido pintor de marinhas, o Sr. Emilio Rouède, está passando os últimos retoques em um importante quadro, sobre o naufrágio do Mont-Serrat, copiado d’après nature”<sup>204</sup>. Quando foi exposta na *Galeria Moncada*, a imprensa enfatizou a qualidade artística e a fidelidade com que o artista descreveu a cena do naufrágio<sup>205</sup>.

Além desta obra, o jornal *O Mequetrefe* destacou que “Emilio Rouède, o autor do Naufrágio do patacho Mont-Serrate, expoz ultimamente, em uma das vitrines da Notre Dame, um novo trabalho original de pintura”. Tratava-se de “uma bella marinha, de pequeno tamanho, representando a bahia do Rio de Janeiro”, onde os barcos apareciam “ao alto, n’uma confusão artisticamente pittoresca, as bandeiras de diferentes paizes desfraldadas triunphantemente sob uma poeira de luz”. O modo como retratou a paisagem “desenhado com vida, com uma grande pujança de colorido” e, principalmente, “com grande verdade”<sup>206</sup>, foram uma das qualidades apontadas pelo crítico do jornal.

Foi no ano de 1884 que Rouède começou a produzir suas famosas pinturas *à la minute*, tanto que “convidava o público para assistir ao

---

<sup>203</sup> *Gazeta da Manhã*, Rio de Janeiro, n. 125, p. 2, 1º jun. 1883. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=226688&pasta=ano%20188&pesq=&pagfis=2956>. Acesso em: 28 out. 2021.

<sup>204</sup> *Guanabara*, Rio de Janeiro, n. 6, p. 4, 29 jun. 1883. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=105104&pasta=ano%20188&pesq=&pagfis=28>. Acesso em: 28 out. 2021.

<sup>205</sup> Sobre esta questão, ver: ARTISTAS e quadros. In: *O Mequetrefe*, Rio de Janeiro, n. 314, p. 2-3, 30 jun. 1883. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=709670&pasta=ano%20188&pesq=&pagfis=1944>. Acesso em: 28 out. 2021; BELLAS Artes. In: *Revista Ilustrada*, Rio de Janeiro, n. 347, p. 7, 30 jun. 1883. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=332747&pasta=ano%20188&pesq=&pagfis=2473>. Acesso em: 28 out. 2021; *Gazeta da Tarde*, Rio de Janeiro, n. 150, p. 3, 2 jun. 1883. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=226688&pasta=ano%20188&pesq=&pagfis=3057>. Acesso em: 28 out. 2021; *Diabrete: Periodico da Pilheria, da Critica e do Ridiculo*, Rio de Janeiro, n. 26, p. 1, 2 jul. 1883. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=224464&pasta=ano%20188&pesq=&pagfis=103>. Acesso em: 28 out. 2021. *Guanabara*, Rio de Janeiro, n. 8, p. 1, 14 jul. 1883. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=105104&pasta=ano%20188&pesq=&pagfis=35>. Acesso em: 28 out. 2021; *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, n. 288, p. 2, 10 out. 1883. Disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=103730\\_02&pasta=ano%20188&pesq=&pagfis=5973](http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=103730_02&pasta=ano%20188&pesq=&pagfis=5973). Acesso em: 3 nov. 2021.

<sup>206</sup> ARTISTAS e quadros. In: *O Mequetrefe*, Rio de Janeiro, n. 319, p. 7, 30 ago. 1883. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=709670&pasta=ano%20188&pesq=&pagfis=1985>. Acesso em: 3 nov. 2021.

espetáculo ao vivo, atraindo, assim, maior clientela e os olhares da crítica, que oscilava entre a surpresa, o sarcasmo e a admiração”<sup>207</sup>. Este tipo de atração foi acompanhado pela imprensa<sup>208</sup>:

A’s 9 horas e 30 minutos, o distinto pintor Emilio Rouede, socio da photographia Rouede & Figueiró, começou a pintar a marinha, e ás 10 horas e 1 minuto estava ella magistral e naturalmente pintada a oleo n’uma tela de 70 centímetros de extensão por 50 de altura. A ultima pincelada foi saudada com geraes e estrepitosos urrah, vivas e palmas do grande numero de cavalheiros e senhoras que rodeavam o pintor, extaticos por este verdadeiro tour de force de um artista. O quadro, apregoado pelo Dr. Ferreira de Araujo, foi por elle arrematado por 106\$000<sup>209</sup>.

Sua habilidade em pintar em poucos minutos foi muito utilizada na campanha abolicionista. Desde o final do século XIX, movimentos em prol da abolição da escravidão cresciam em todo o Brasil<sup>210</sup>, tendo apoio de intelectuais como José do Patrocínio, Joaquim Nabuco, Luís Gama, além de parte da imprensa como *Gazeta de Notícias*, *Gazeta da Tarde* e *Cidade do Rio*<sup>211</sup>. Rouède foi um dos poucos pintores que se engajou na luta abolicionista, como bem apontou Ribeiro:

<sup>207</sup> DIAS, op. cit., p. 528.

<sup>208</sup> O *Gazeta de Notícias* fez uma ampla cobertura sobre estas apresentações. Ver: *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 28 mar. 1884. Disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=103730\\_02&pasta=ano%20188&pesq=&pagfis=6742](http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=103730_02&pasta=ano%20188&pesq=&pagfis=6742); *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, n. 89, p. 2. 29 mar. 1884. Disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=103730\\_02&pasta=ano%20188&pesq=&pagfis=6747](http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=103730_02&pasta=ano%20188&pesq=&pagfis=6747); *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, n. 90, p. 2, 30 mar. 1884. Disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=103730\\_02&pasta=ano%20188&pesq=&pagfis=6753](http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=103730_02&pasta=ano%20188&pesq=&pagfis=6753); *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, n. 91, p. 2, 31 mar. 1884. Disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=103730\\_02&pagfis=6759](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=103730_02&pagfis=6759). Acesso em: 3 nov. 2021.

<sup>209</sup> *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, n. 89, p. 2, 29 mar. 1884. Disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=103730\\_02&pasta=ano%20188&pesq=&pagfis=6747](http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=103730_02&pasta=ano%20188&pesq=&pagfis=6747). Acesso em: 3 nov. 2021.

<sup>210</sup> ALONSO, Angela. *Associativismo avant la lettre - as sociedades pela abolição da escravidão no Brasil oitocentista. Sociologias*, Porto Alegre, ano 13, n.28, p. 166-199, 2011. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/soc/a/M5yHngkjXzwdQ6GFtftngN/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 9 mar. 2022.

<sup>211</sup> MACHADO, Humberto Fernandes. Intelectuais, imprensa e abolicionismo no Rio de Janeiro. In: *SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA DA ANPUH*, 24., *Anais...* 2007, p. 1-10. Disponível em: <http://snh2007.anpuh.org/resources/content/anais/Humberto%20F%20Machado.pdf>. Acesso em: 16 abr. 2022.

Poucos foram os artistas plásticos que se preocuparam com a propaganda da Abolição da Escravatura como Emilio Rouède. Ligados a José do Patrocínio, jornalista de maior importância do desfecho do 13 de Maio, no jornal 'Cidade do Rio', o artista participou constantemente dos festejos promovidos pela Confederação Abolicionista com fins ao levantamento de fundos para a campanha. Principalmente no ano de 1884, quando as províncias do Ceará e do Amazonas davam cartas de alforria a seus últimos cativos, a Confederação Abolicionista promovia, na Corte, vários eventos para angariar recursos necessários à alforria dos escravos que ainda remanesciam. Rouède vendeu muitas telas que pintava, ainda com a tinta fresca, para o público que o cercava. Poeta, jornalistas e outros intelectuais davam também suas contribuições nesses eventos<sup>212</sup>.

Este tipo de *happening*<sup>213</sup> pode ser evidenciado nas suas participações nos eventos organizados pela Confederação Abolicionista. Como a que aconteceu na ocasião dos festivais em comemoração do fim da escravidão na província do Ceará<sup>214</sup>:

No salão da Guarda Velha, por ocasião das festas abolicionistas, exhibiu-se o sñr. Emilio Rouède, artista entre nós estabelecido, pintando em doze minutos um quadro de marinha. Quem conhece artistas ou convive com elles, quem já viu pintar a alguém que saiba fazer bom uso de uma intelligencia fertil e de alguma practica de pintura a oleo, sabe bem que este facto não tem nada de extraordinario. Transmittir a idéa que dentro em si tem um cerebro realmente inspirado, quando se é artista na accepção da palavra, é cousa bastante rapida, maxime no genero do sñr. Rouède, a pintura de marinhas. Entretanto, convem aqui observar que o seu segundo quadro é admiravel de tom. Quanto á rapidez do processo é cousa já posta em pratica entre nós pelo sñr. Narvaez, um artista hespanhol que aqui esteve, cremos que em 1882, em

---

<sup>212</sup> Emilio Rouède. *Museu Nacional de Belas Artes*, op. cit., s/n.

<sup>213</sup> Diferentemente de *performance*, o termo *Happening*, diz respeito a uma apresentação artística com a participação do público. Sobre isto ver: HAPPENING. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3647/happening>. Acesso em: 13 dez. 2022. Verbetes da Enciclopédia.

<sup>214</sup> No dia 25 de março de 1884, a província do Ceará aboliu a escravidão em todo seu território. Ver: MARTINS, Paulo Henrique de Souza. *Escravidão, abolição e pós-abolição no Ceará: sobre histórias, memórias e narrativas dos últimos escravos e seus descendentes no sertão cearense*. Dissertação (Mestrado) - Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense. Disponível em: <https://www.historia.uff.br/stricto/td/1641.pdf>. Acesso: 9 mar. 2022.

uma companhia de Zarzuellas e que se exibiu no theatro Polytheama pintando, não em 12, mas em 5 minutos<sup>215</sup>.

No entanto, suas apresentações com a pintura *à la minute* começaram a ser alvo de críticas. *O Jornal do Commercio*, ao comentar sobre as pinturas de marinha de Rouède, enviadas para a Exposição Geral de Belas Artes de 1884, chamou atenção sobre as insatisfações que este tipo de técnica artística despertava em algumas pessoas:

O Sr. Rouède tem os seus quadros collocados por baixo dos ultimos de que tratámos. Ha muito tempo conhecemos este pintor, que expõe repetidamente as suas marinhas. Entre as seis que apresenta, gostamos mais, (para não dizer sómente) da bahia do Rio de Janeiro, pintada em 11 minutos, n'uma kermesse desta cidade. Alguma pessoa mal intencionada será capaz de dizer que este é realmente o melhor, por não ter tido tempo o artista para estraga-lo; nós, pela nossa parte, só aconselhamos ao Sr. Rouède que pinte só em poucos minutos, e quanto menos minutos melhor, para si e para nós<sup>216</sup>.

Tais insatisfações foram compartilhadas também nas páginas do *Gazeta Litteraria*. De acordo com o periódico “as marinhas do sñr. Emilio Rouède são aquillo que elle está acostumado a dar-nos - *à la minute*. De quem se acostumou a pintar assim não se pode exigir muito”<sup>217</sup>. Muitos acreditavam que ao insistir com a pintura *à la minute*, Rouède comprometeu não só a qualidade de suas obras, como, também, negligenciou o aprimoramento de suas técnicas artísticas. Tais questões podem ser percebidas nas opiniões dos críticos de arte Felix Ferreira e Gonzaga Duque. Em seu livro *Belas Artes: estudos e apresentações*, Ferreira destacou que das marinhas apresentadas por Rouède na Exposição Geral de 1884, “parecem todas feitas *à la minute*, uma escola nova de nigromancia artística, que praza aos céus se não aclimate

---

<sup>215</sup> MOVIMENTO Artístico. In: *Gazeta Litteraria*, Rio de Janeiro, n. 12, p. 254-255, 31 mar. 1884. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=700541&pesq=&pagfis=255>. Acesso em: 16 abr. 2022.

<sup>216</sup> A EXPOSIÇÃO das Bellas Artes. In: *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, n. 244, p. 1, 1 set. 1884. Disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=364568\\_07&pagfis=11151](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=364568_07&pagfis=11151). Acesso em: 16 abr. 2022.

<sup>217</sup> A EXPOSIÇÃO de Bellas Artes (Continuação). *Gazeta Litteraria*, Rio de Janeiro, n. 22-24, p. 424, 31 dez. 1884, Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=700541&Pesq=rou%c3%a9de&pagfis=427>. Acesso em: 16 abr. 2022.

entre nós”<sup>218</sup>. Já Gonzaga Duque afirmou que apesar do início promissor, com o passar dos anos o artista deixou de dedicar-se ao estudo da paisagem brasileira<sup>219</sup>:

Francez por nascimento, hespanhol por educação, alegre e encorajado, dedicou-se a pintura de marinha, genero em que a principio, alcançou alguns resultados satisfactorios, mas, de um momento para outro deminuidos, e tal ponto que ameaçaram um estacionarismo completo, consequente, talvez, da falta de estudo diante da natureza<sup>220</sup>.

Em outro momento, justificou que esta falta de dedicação está relacionada ao modo como encarava a prática da pintura. A exemplo das outras profissões que se ocupou no Brasil, Rouède pintava por mero prazer:

Emílio Rouède, contemporâneo de Castagneto, exerceu apenas uma das muitas habilidades que o tornaram conhecido: pintava marinhas como escrevia artigos para jornais e peças para o teatro, por mera diversão de um espírito apto a praticar a atividade que quisesse, sem lha sentir necessária à sua vida psíquica. Foi um curioso, tolerado pela comunicativa jovialidade de uma desmedida boêmia<sup>221</sup>.

Entre os anos de 1885 e 1886, notícias que tratavam das exposições de suas pinturas de marinha começaram a dividir espaço com as apresentações de suas peças de teatro. Neste período, em parceria com seu amigo Aluísio Azevedo, Rouède escreveu duas peças, *Venenos que curam* (1885) e *O caboclo* (1886)<sup>222</sup>. A exemplo do que aconteceu com sua carreira como pintor, suas

---

<sup>218</sup> FERREIRA, Felix. A Exposição Geral de 1884. In: *Belas Artes: estudos e apreciações...*, op. cit., p. 224.

<sup>219</sup> Gonzaga Duque escreveu um artigo elogiando a obra *Vista do Saco dos Alferes* feita por Rouède exibida na Exposição do Liceu de Artes e Ofício, em 1882. In: *O Globo*, 14 out. 1882. op. cit.

<sup>220</sup> DUQUE-ESTRADA, L. Gonzaga. *A arte brasileira, pintura e escultura*. Rio de Janeiro: Imprensa A Vapor H. Lombaerts & C., 1888, p. 200. Disponível em: <https://play.google.com/books/reader?id=v3QYAAAAYAAJ&pg=GBS.PA2&hl=pt-PT&printsec=frontcover>. Acesso em: 22 abr. 2022.

<sup>221</sup> DUQUE-ESTRADA, L. Gonzaga. *Graves & Frívolos* (por assunto de arte). Rio de Janeiro: Fundação Casa Rui Barbosa; Sette Letras, 1997, p. 55.

<sup>222</sup> Tratei da carreira de Rouède como dramaturgo no Capítulo 2.

peças de teatro logo atraíram a atenção da imprensa<sup>223</sup>. Em uma delas, o jornal *A Vanguarda* anunciou que no intervalo da apresentação, Rouède iria pintar uma marinha em dez minutos:

Uma boa novidade aos leitores: Aluizio Azevedo e Emilio Ruède, autores da bellissima comedia em 3 actos – Venenos que curam, beneficiam-se a 23 do corrente, em recita de autores, no theatro Lucinda, onde tem sido representada com successo, aquella comedia. A actriz cantora, Rose-Meryss tomará parte n'este espectáculo cantando pela primeira vez a cançoneta – Amor de Artista, versos de Aluisio Azevedo e musica do conhecido maestro Miguel Cardoso. A melhor surpresa, porém, reservada para essa noite é que Emilio Rouède o magico pintor de marinhas à la minute, fará no palco, uma bella marinha, em 10 minutos, marcados a relógio, devendo a tela ser logo offerecida ao publico, que, nos bilhetes numerados d'esta recita especial, encontrarão ensejo para mediante o modico preço de uma cadeira de beneficio, alcançar o sorriso da sorte que lhe é tão liberalmente proporcionada.

- Uma marinha de Emilio Rouède por 3 ou 5\$000!?!...

- Só os auctores dos Venenos que curam se lembrariam!

Emilio Rouède e Aluizio Azevedo, em collaboração, estão escrevendo uma nova comedia intitulada 5o não matar<sup>224</sup>.

Mesmo com sua nova carreira no campo teatral, Rouède não abandonou as artes plásticas, continuando expondo suas pinturas de marinhas nas galerias de arte particulares como dos Srs. Baillion & Kétele e no Salão Wilde<sup>225</sup>. Esta multiplicidade de talentos apresentados no campo da fotografia, pintura, dramaturgia, entre outros, o ajudou a se inserir no meio intelectual

<sup>223</sup> Notícias sobre as peças de teatro de Rouède e Aluisio Azevedo entre 1885 a 1886, ver: *Gazeta de Notícia*, Rio de Janeiro, 29 out. 1885, n. 302, p. 2; *Gazeta da Tarde*, Rio de Janeiro, n. 253, p. 1, 3 nov. 1885; *Diário de Notícia*, Rio de Janeiro, n. 164, p. 1, 17 nov. 1885; *A Vanguarda*, Rio de Janeiro, n. 5, p. 1, 20 nov. 1885; *Diário de Notícia*, Rio de Janeiro, n. 170, p. 1, 23 nov. 1885; *A Semana*, Rio de Janeiro, n. 67, p. 3, 10 abr. 1886. Todos disponíveis na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 22 abr. 2022.

<sup>224</sup> *A Vanguarda*, Rio de Janeiro, n. 5, p. 1, 20 nov. 1885. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=171948&pasta=ano%20188&pesq=&pagfis=17>. Acesso em: 22 abr. 2022.

<sup>225</sup> Sobre as notícias das exposições das pinturas de marinha de Rouède entre 1885 a 1886, ver: *Jornal Do Comércio*, Rio de Janeiro, n. 43, p. 2, 12 fev. 1885; *Gazeta da Tarde*, Rio de Janeiro, n. 35, p. 1, 13 fev. 1885; *Brazil*, Rio de Janeiro, n. 40, p. 2, 17 fev. 1885; *A Estação*, Rio de Janeiro, n. 5, p. 19-20, 15 nov. 1885; *O Paiz*, Rio de Janeiro, n. 81, p.1, 23 mar. 1885; *Diário de Notícia*, Rio de Janeiro, n. 170, p. 1, 23 nov. 1885; *A Vanguarda*, Rio de Janeiro, n. 65, p. 2, 5 fev. 1886. Todos disponíveis na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 22 abr. 2022.

carioca<sup>226</sup>. Tanto que no ano de 1887 recebeu o convite para colaborar com *O Brasil Ilustrado*. Dirigido por Felix Ferreira, pela primeira vez suas pinturas de marinhas foram reproduzidas em um periódico.

---

<sup>226</sup> Aluísio Azevedo atestou esta multiplicidade em artigo publicado no jornal *A Semana*. In: GALERIA do Elogio Mutuo. *A Semana*. op. cit.

### 3. O *Brazil Illustrado* de Félix Ferreira

Publicado no ano de 1887, *O Brazil Illustrado: Archivos de Conhecimento Uteis* contava com Alfredo Pinheiro, editor-proprietário, além da direção do jornalista José Ricardo Pires de Almeida (1843-1913) e do crítico de arte Félix Ferreira<sup>227</sup>. No editorial da primeira edição, assinado por Félix Ferreira, explicita-se que o periódico tinha como principal objetivo educar os leitores para “as cousas patrias, á historia, geographia, uso, costumes, flora, fauna, paisagem e obras d’arte do Brazil”<sup>228</sup>. Antes do *Brazil Illustrado*, Ferreira já tinha colaborado com vários outros periódicos, como *O Guarany: Folha Ilustrada, Literária, Artística e Crítica*<sup>229</sup>. Em todos eles, havia a preocupação tanto com a difusão do ensino artístico quanto com a divulgação de obras de arte, como bem ressaltou Chiarelli:

o que mais chama a atenção em seus escritos é seu engajamento em questões ligadas à democratização do ensino no Rio de Janeiro - notadamente via a proliferação da imagem técnica para toda a população - e, em particular, com o ensino profissionalizante na área das “artes aplicadas”. Em seus textos, são constantes as preocupações com o problema da popularização do ensino da arte, com a resolução da dicotomia arte-técnica no Brasil e com o problema da divulgação das obras para um público mais amplo - assunto que servirão para individualizar sua contribuição para os campos da história da crítica e da história da arte no país<sup>230</sup>.

<sup>227</sup> LUCA, Tania Regina de. *Brasil Ilustrado (1887-1888) e Félix Ferreira: conhecimentos úteis em prol da Nação*. *Revista de História*, n. 179, p. 16, 2020. DOI: 10.11606/issn.2316-9141.rh.2020.147798. Acesso em: 4 fev. 2022.

<sup>228</sup> *Brazil Illustrado*, Rio de Janeiro, ano 1, n. 1, p. 3, 1887. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=717746&pesq=&pagfis=2>. Acesso em: 11 fev. 2022.

<sup>229</sup> “Outro periódico que saiu dos prelos da Tipografia Imparcial foi *O Guarani: Folha Ilustrada, Literária, Artística, Noticiosa e Crítica* (1871), publicada aos domingos e que circulou de janeiro a dezembro somando 37 números. O título, por seu turno, constituía-se em evidente referência ao romance homônimo de Alencar, lançado em 1857. Félix Ferreira não só contribuiu com vários textos, sempre tratando de questões literárias e artísticas, como ele próprio – ou o seu estabelecimento – figurou na condição de proprietário, editor ou redator-gerente da folha, que se distinguia por publicar, a cada número, uma litografia separada do texto, em consonância com a praxe então vigente. Nos dez últimos números preservados, foi acrescida uma segunda litografia, que ocupava a primeira página, o que pode indicar as dificuldades enfrentadas para produzir na corte um periódico efetivamente ilustrado”. In: LUCA. op. cit., p. 19-20.

<sup>230</sup> CHIARELLI, op. cit., p. 11.

Com o *Brazil Illustrado*, Félix Ferreira viu a oportunidade de continuar com seu projeto de difusão e democratização das belas artes, sendo a reprodução de obras de arte na imprensa uma das principais vias para atingir tal objetivo. O uso de técnicas de reprodução imagética como a litografia, fotografia e, principalmente, a xilografia foi amplamente defendido por Ferreira, sendo que “poderiam cumprir o papel de disseminar para um público maior as imagens das obras de arte consagradas”<sup>231</sup>. Se no periódico *O Guarany*, a litografia foi amplamente utilizada; no *Brasil Illustrado*, foi a vez da xilografia<sup>232</sup>:

Assim como *O Guarany*, também o *Brazil Illustrado* foi um folheto que tinha entre suas propostas ‘instrutivas’ reunir artigos de temáticas variadas junto com a divulgação de obras de arte. Porém, diferente do primeiro, que apresentava estampas litográficas, as gravuras do *Brasil Illustrado* eram realizadas pela técnica da xilogravura de topo. Esse periódico conferia ainda mais destaque às imagens, como pode ser observado desde o próprio título. As ilustrações eram numerosas e não se caracterizavam apenas por gravuras de reprodução, mas também compunham a publicação várias outras imagens, como vinhetas e ilustrações de artigos os quais, quase sempre, eram acompanhados por gravuras<sup>233</sup>.

A preferência pela xilografia está relacionada “as possibilidades que essa técnica oferecia para a imprensa, sendo no século XIX bastante utilizada na Europa para a publicação de obras ilustradas a preços módicos”. Pois, ao contrário das outras técnicas “a xilografia, permitia a impressão de suas matrizes junto com os tipos móveis que formavam o texto, que facilitava a

---

<sup>231</sup> Ibidem, p. 12.

<sup>232</sup> “Técnica de produção e reprodução de imagens que consiste na gravação em relevo de uma matriz de madeira (xýlo, em grego) para a impressão de estampas sobre outros suportes. A imagem é produzida por meio da remoção de matéria da matriz, de modo que a estampa obtida traz impressa a tinta fixada nas áreas não retiradas da madeira”. In: XILOGRAVURA. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo14335/xilogravura>. Acesso em: 2 jan. 2022. Verbetes da Enciclopédia.

<sup>233</sup> ARNONE, Marianne Farah. *A gravura como difusora da arte: um estudo sobre a gravura brasileira no final do século XIX a partir da análise dos textos e produção crítica de Félix Ferreira*. São Paulo, 2014. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, p. 40. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27160/tde-02022015-153549/publico/MARIANNEFARAHARNONEVC.pdf>. Acesso em: 14 fev. 2022.

integração entre os elementos visuais e textuais em uma mesma página”<sup>234</sup>. Além destas questões técnicas, Félix Ferreira considerou a xilografia como um meio eficaz de educar e difundir o gosto das belas artes para o grande público<sup>235</sup>. E o único estabelecimento gráfico que poderia atender tais exigências foi justamente a oficina *Pinheiro & Cia*<sup>236</sup>.

Fundada no ano de 1852 pelo português Manuel Joaquim da Costa Pinheiro (1832-1903), em sociedade com José Luiz Vargas de Vasconcellos, a *Pinheiros & Cia* foi uma das principais “oficina tipográfica, litográfica e xilográfica”<sup>237</sup> do Rio de Janeiro. Prestou serviços para figuras importante como o livreiro francês Baptiste Louis Garnier (1823-1893), além de ter sido responsável pelas ilustrações de vários livros e revistas:

Foi então estudar para dar luz ao seu espirito insciente, e desde logo as suas aptidões de xylographo foram aproveitadas para muitos trabalhos que se imprimiram. O velho editor Garnier foi dos livreiros do seu tempo os que mais gravuras lhe encommendaram. *A Viagem ao Redor do Brazil*, publicada em dois volumes, no anno de 1881 pelo Dr. João Severino da Fonseca, foi toda illustrada pelo esforçado Pinheiro. Em 1882 fez todas as gravuras da *Revista da Exposição Anthropologica* hoje preciosissima. Em 1887 creou com Felix Ferreira uma publicação periodica, o *Brazil Illustrado*. Fez muito retrato em madeira; e, reproduzindo, xylographicamente photographias de paysagens, de edificios e de obras de arte, incessantemente contribuiu, durante 50 annos, para a vulgarização do que mais interessava á propaganda dos nossos costumes e da nossa civilização<sup>238</sup>.

---

<sup>234</sup> Ibidem, p. 47.

<sup>235</sup> A “xylographia é um poderoso agente de instrucção popular, é a democracia na arte, a que põe ao alcance de todas as classes a cópia das mais bellas obras-primas; e consequentemente a sua introducção e desenvolvimento têm direito a algumas palavras ao menos de animação por parte daquelles a quem incumbe a missão de amparar tudo quanto se destina ao bem publico”. In: *Brazil Illustrado*, Rio de Janeiro, ano 1, n. 2, p. 27, 1887. Disponível em: [http://memoria.bn.br/pdf/717746/per717746\\_1887\\_00002.pdf](http://memoria.bn.br/pdf/717746/per717746_1887_00002.pdf). Acesso em: 11 fev. 2022.

<sup>236</sup> Sobre a trajetória de Manuel Pinheiro e de seu filho Alfredo, ver: FERREIRA, Orlando da Costa. *Imagem e letra: introdução à bibliologia brasileira: a imagem gravada*. 2. ed. São Paulo: Edusp, 1994, p.177, 182-184.

<sup>237</sup> Ibidem, p. 177.

<sup>238</sup> *O Commentario*, Rio de Janeiro, ano 1, n. 7, p. 235, nov. 1903. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=087866&pagfis=594>. Acesso em: 12 fev.2022. *Apud*. Ibidem, p. 182.

Com o sucesso das revistas ilustradas, Manoel Pinheiro, juntamente com seu filho Alfredo Pinheiro, resolveram investir na criação do *Brazil Illustrado*<sup>239</sup>. Tanto que no frontispício do periódico o nome *Pinheiro & Cia* aparece como editores-proprietários e o *Ateliê Artístico de Alfredo Pinheiro* responsável pela “concepção gráfica, composição, impressão e produção das estampas”<sup>240</sup>. As habilidades de Alfredo Pinheiro na xilogravura<sup>241</sup> podem ser vistas em todo periódico, principalmente nas inúmeras ilustrações presentes nas seções como “Fauna Brasileira”, “Tipos e Costumes” e “Bellas Artes”<sup>242</sup>. Foi exatamente neste último que o nome de Émile Rouède, como também suas marinhas, apareceram.

Como o próprio nome já sugere, a seção “Bellas Artes” abordou questões relacionadas às artes plásticas. Identificada por uma vinheta cuidadosamente desenhada por Bento Barbosa Júnior<sup>243</sup>, ela vinha ornamentada com elementos que remetiam ao universo artístico como a paleta de pintura e o pincel. Segundo Luca, estes tipos de recursos visuais “delimitavam visualmente os conteúdos e preenchiam pequenos espaços, compondo um

---

<sup>239</sup> No final do século XIX, a imprensa ilustrada já tinha conquistado o seu espaço na preferência do leitor brasileiro. Recheadas de ilustrações e conteúdos satíricos-humorísticos, as chamadas revistas ilustradas fizeram um grande uso de técnicas de reprodução de imagens como a litografia e a xilografia. Sobre esta questão, ver: FONSECA, Leticia Pedruzzi. A publicação periódica ilustrada brasileira no século XIX. *Blucher Design Proceedings*, São Paulo, v. 9, n. 2, p. 425-436, 2016. Disponível em: <http://pdf.blucher.com.br/s3-sa-east-1.amazonaws.com/designproceedings/ped2016/0037.pdf>. Acesso em: 14 fev. 2022.

<sup>240</sup> LUCA. op. cit., p. 18.

<sup>241</sup> De acordo com Ferreira, no ano de 1874, Alfredo Pinheiro viajou para França com o objetivo de aprimorar suas habilidades na xilogravura. Cinco anos depois, já estabelecido no Brasil, começou “a trabalhar como gravador independente, embora ainda ocupando o endereço do pai”. In: FERREIRA, op. cit. p. 182.

<sup>242</sup> “Assim, integravam o folheto alguns tópicos recorrentes, como: a *Fauna Brasileira* (...), em que Ferreira apresentava artigos sobre animais como o tatu, a anta, a preguiça e o tamanduá bandeira, sempre ilustrado com gravuras; *Tipos e Costumes* (...) se propunha a discorrer sobre a origem de alguns personagens que fizeram ou ainda faziam parte do cenário brasileiro, como o tocador de realejo (...); outra seção periódica era *Notas de Viagem*, trazendo relatos das viagens de Ferreira a algumas cidades brasileiras. Em *Episódios da Guerra do Paraguai* (...), o autor desenvolve uma crônica em que narra alguns dos eventos ocorridos durante a Guerra do Paraguai. Descreve o cenário e alguns personagens envolvidos, como, por exemplo, o Duque de Caxias”. In: ARNONE, op. cit., p. 41.

<sup>243</sup> “A promessa de ser uma publicação ilustrada foi, em larga medida, cumprida. Graças ao uso da xilografia, havia interação entre a parte textual e a imagética, com produção local das principais estampas. Cabe notar a presença frequente de Bento Barbosa Júnior (1866-?) e Artur Lucas (?-1929), ambos alunos da Escola Nacional de Belas Artes, que contribuíam com desenhos, e de Alfredo Pinheiro, que respondia pelas xilogravuras”. In: LUCA. op. cit., p. 26.

conjunto harmônico e prazeroso do ponto de vista estético”<sup>244</sup>, chamando assim a atenção do leitor.



Fonte: Vinheta da seção Bellas Artes. In: *Brazil Ilustrado*, ano 1, n. 1, p. 7, 1887. Apud. LUCA. op. cit., p. 28.

### Figura 57

#### Vinheta da seção “Bellas Artes” do *Brazil Ilustrado*

Dedicada às questões artísticas, a seção “Bellas Artes” sempre vinha com as considerações de Félix Ferreira sobre algum artista e sua respectiva obra, acompanhada da reprodução xilografada da mesma. As obras xilografadas “ocupavam uma página inteira, possivelmente para poderem ser destacadas, emolduradas ou colecionadas”. Segundo Arnone, foi justamente nesta seção que podemos perceber “a ênfase conferida à gravuras, que acompanham os textos, e os elogios que Ferreira dedica aos xilógrafos responsáveis por todas as imagens da publicação, Manuel e Alfredo Pinheiro”<sup>245</sup>.

Muitos pintores que estavam despontando no cenário artístico brasileiro foram tratados nesta seção por Félix Ferreira, como Giovanni Castagneto, Rodolpho Bernardelli e o próprio Émile Rouède. A preferência por estes artistas, todos ligados à pintura de paisagem, não foi por acaso. Ele considerava que a pintura de paisagem e de gênero seria mais apropriados para representar o nosso país do que a pintura de história:

<sup>244</sup> Ibidem, p. 27.

<sup>245</sup> ARNONE, op. cit., p. 42.

É da natureza que os nossos pintores têm de haurir todo o nosso engrandecimento artístico futuro; é na contemplação e no estudo desses primores que o Criador derramou a mãos pródigas por esta terra em que nascemos, que o artista encontrará os elementos de verdadeira Escola Brasileira. Quanto mais nos vamos afastando do período da Guerra do Paraguai, mais se vai extinguindo o entusiasmo popular por essas heroicidades de Riachuelo e de Avaí; eis porque os quadros dos Srs. Pedro Américo e Victor Meirelles, que tratam de tais assuntos, vão, pouco a pouco, caindo no olvido ou na indiferença. Mas, ao passo que a pintura histórica de batalhas vai decaindo do gosto do público, os quadros de gênero e dos de paisagem vão subindo de apreço. A paisagem, os usos e costumes nacionais, são minas inexploradas, que os nossos artistas estão deixando em criminoso abandono, para esgotarem a inspiração nas grandes telas históricas, que não compensam nem moralmente nem materialmente tantos e tão aturados trabalhos para conseguir um desses quadros<sup>246</sup>.

Foi justamente às cenas da vida cotidiana marítima, tema que interessava Félix Ferreira, que Rouède enviou para serem publicadas nas páginas do *Brazil Illustrado*. Reproduzidas e xilografadas por Alfredo Pinheiro elas apareceram em três ocasiões: na primeira, segunda e quinta edição do periódico<sup>247</sup>. A veiculação delas em um dos principais periódicos da época, demonstram não só a popularidade da pintura de marinha, como também o reconhecimento da figura de Émile Rouède como um dos principais representantes deste gênero artístico no Brasil<sup>248</sup>.

---

<sup>246</sup> FERREIRA, op. cit., p. 198.

<sup>247</sup> Somente a primeira e quinta edição vieram acompanhadas com os comentários de Felix Ferreira.

<sup>248</sup> “A pintura de marinhas teve, no Brasil, poucos representantes. Foram esses - Eduardo de Martino, Gustavo James e Emílio Rouède”. In: DUQUE-ESTRADA, L. Gonzaga, op. cit., p. 55.

#### 4. Os desenhos de marinha no *Brazil Ilustrado*

Foi com o artigo intitulado “A marinha do Sr. Rouède” que Ferreira estreou a seção “Bellas Artes” do *Brazil Ilustrado*<sup>249</sup>. No início do texto, o crítico de arte destacou que Rouède foi um dos primeiros a aceitar o convite para contribuir com a edição do periódico, enviando o desenho *Entrada da Barra do Rio de Janeiro*.

Naquele momento, o convite parecia ser uma boa oportunidade para Rouède não só divulgar suas obras, como, também, ajudaria a consolidar ainda mais o seu nome no campo artístico brasileiro. Tratando-o como um “talentoso artista”, Ferreira afirmou que o desenho “é uma inspiração de momento e não um estudo aturado do assumpto”, o que “evidencia a não vulgar intuição artística do nosso distinto collaborador”<sup>250</sup>.

Depois destas considerações, começou a elogiar a excelência do trabalho de Alfredo Pinheiro, principalmente pela fidelidade com que reproduziu o desenho. Por fim, chegou-se à conclusão que a principal virtude do desenho reside no caráter documental e histórico que apresenta e que servirá, futuramente, de referência para os interessados em estudar os hábitos e costumes dos trabalhadores do mar da segunda metade do século XIX.

---

<sup>249</sup> FERREIRA, Félix. A marinha do Sr. Rouède. In: *Brazil Ilustrado*, ano 1, n. 1, p. 7, 1887. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=717746&pagfis=8>. Acesso em: 11 fev. 2022.

<sup>250</sup> *Brazil Ilustrado*, n. 1, p. 7, 1887.

Fiquei sabendo a casa da interessante viuvinha.

Estas reticencias não têm a maliciosa interpretação que os leitores lhe querem dar.

Entre o franco ataque em que cahi vencido ao encontro da honesta moça, houve uma pausa. Quinze dias se passaram sem que eu a visse; como, porém, não ha desgraça que sempre dure, regressando de uma visita de etiqueta, topei-a á janella.

Era esplendida a noite que presidio á nossa primeira entrevista. O céu e a terra pareciam combinados para protegê-la.

As estrellas, ciosas da minha felicidade, apagaram os seus lumes; em compensação, a brisa embalsamada pelo perfume das flores, que—em densa latada—escondiam-n'a aos poucos que ainda transitavam áquella hora, colhia nossas almas n'um só véo, lançando-as juntinhas n'um mundo de inefaveis delicias.

Aproveitando os primeiros momentos de sepulchral silencio, da mais admiravel tranquillidade, chamei-a á susto:

— Cecilia?  
 — Falle baixinho...  
 — Amo-te.  
 — Duvido.  
 — Teus olhos.  
 — Heim?  
 — Teus olhos captivaram-me.  
 — Não ouço.  
 — Teus olhos capt...  
 — Não posso ouvir...  
 — Teus olhos...  
 — Não grite assim: mãe está na alcova.  
 — Teus olhos...  
 — Um pouquinho mais alto.  
 — Teus olhos...  
 — Teus, o que?  
 — ... olhos. Não ouvio, ainda? Teus olhos captivaram-me... teus olhos, como os raios vivificantes do sol sobre a florinha amortecida...  
 — Não ouço nada.  
 — Eu repito: teus lindos olhos..

Tendo parecido que ella ouvira finalmente, eu ia proseguir, animado das mais puras intenções e do muito amor em que me abrasava, quando atiram-me de cima dous litros de agua de rosas, que deixaram-me a tremer de... raiva.

Dahi em diante, jurei nunca mais gostar de viuvinhas, vigiadas pelas mães que distillam essencias, ainda mesmo que tenham os mais lindos olhos do mundo.

DR. PIRES DE ALMEIDA.



### A marinha do Sr. Rouède

A marinha que damos neste numero representa a entrada da barra do Rio de Janeiro e foi expressamente dezenhada pelo Sr. Rouede para o nosso jornal; é pois este talentoso artista o primeiro a acceder ao nosso convite, vindo graciosamente auxiliar-nos nesta empreza verdadeiramente artistica e litteraria.

E' uma inspiração de momento e não um estudo aturado do assumpto, mas quanto basta para pôr em evidencia a não vulgar intuição artistica do nosso distincto collaborador. O Sr. Rouede effectivamente é dotado de extraordinaria vocação para a arte e possui o que os antigos chamavam—o fogo sagrado.

Não queremos com isto dizer que o autor da marinha que orna este nosso primeiro numero, seja—um mestre—na accepção do vocabulo; não por certo, falta-lhe ainda muito para lá chegar, mas ha de chegar e com grande brillantismo.

A gravura interpreta fielmente o dezenho, e neste ha bellezas que se descobrem a primeira vista. O *chaveco* que de velas enfundadas parece desafiar as iras do mar alto, está bem talhado e os dous tripolantes são perfectos typos dos negros que, em larga escala, foram outr'ora empregados na nossa navegação costeira, e que com a extincção do elemento servil vão desaparecendo.

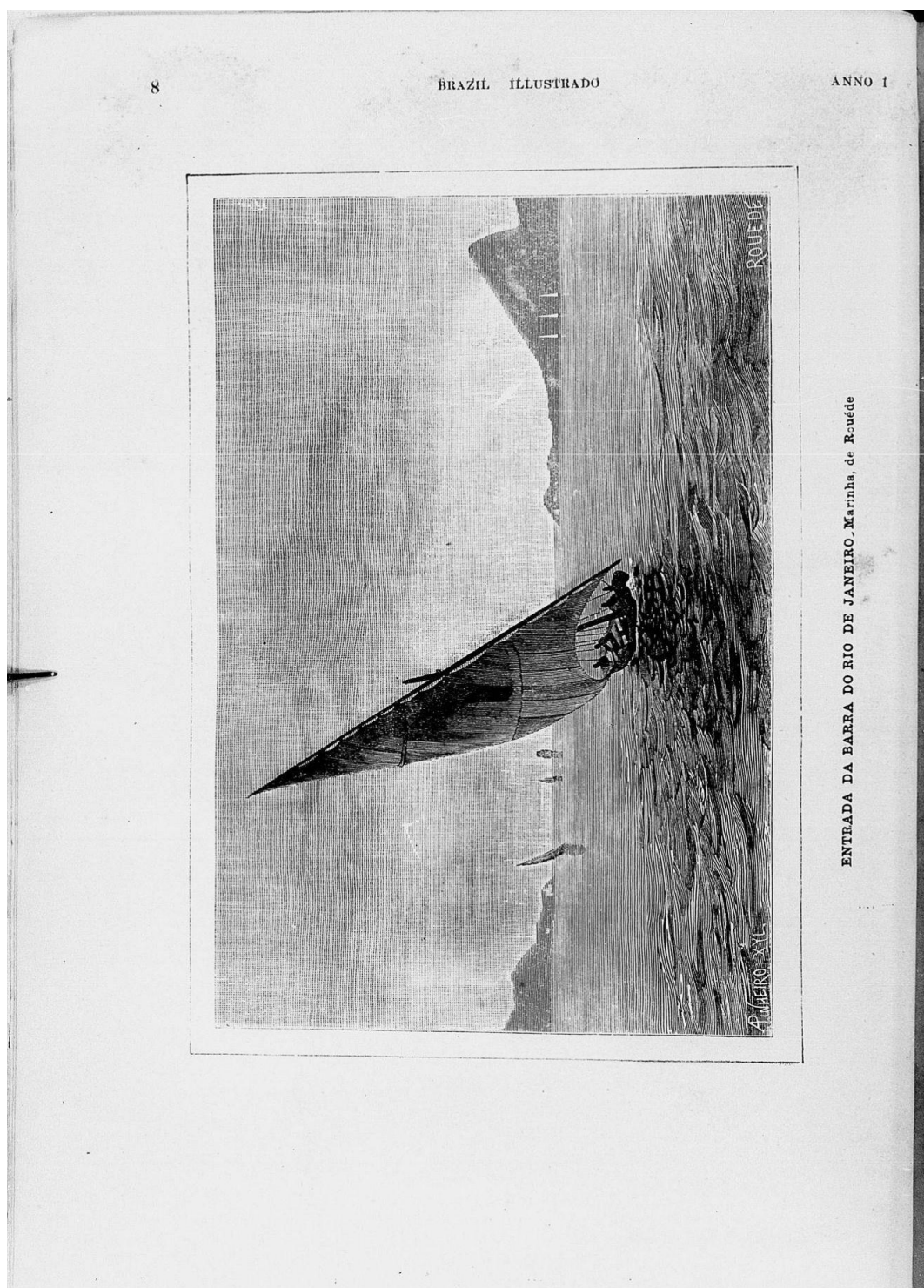
Em geral o negro é avesso ás lides do mar, e só forçado pelo captivoiro, a ellas se entregava; por isso, á proporção que se vae libertando acolhe-se á terra que é o seu elemento unico, d'ahi o despovoamento dos pretos, que ora se nota, na pequena navegação. O dezenho do Sr. Rouede fica aqui pois archivado como um apontamento para a historia dos nossos usos e costumes; e poderá servir para no futuro dar idéa do systema de transporte da pequena lavoura por via maritima, que ainda actualmente empregamos, mas que tende a desaparecer breve.

F. F.

Fonte: FERREIRA, Félix. A marinha do Sr. Rouède. In: *Brazil Illustrado*, ano 1, n. 1, p. 7, 1887. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=717746&pagfis=8>. Acesso em: 11 fev. 2022.

## FIGURA 58

“A marinha do Sr. Rouède”, de Félix Ferreira, em *Brazil Illustrado* (1887)



Fonte: Desenho de Émile Rouède. *Entrada da Barra do Rio de Janeiro*. Reprodução de Alfredo Pinheiro. In: *Brazil Ilustrado*, ano 1, n. 1, p. 8, 1887.

**FIGURA 59**

**Émile Rouède (reprodução de Alfredo Pinheiro) – *Entrada da Barra do Rio de Janeiro*, em *Brazil Ilustrado* (1887)**

Quando foi publicada, o desenho mereceu comentários elogiosos nos principais jornais da época, sendo alguns deles transcritos na edição seguinte do *Brazil Ilustrado*.

O *Jornal do Commercio* salientou que de todas as gravuras apresentadas, algumas boas e outras merecedoras de alguns cuidados, “cumpre citar a *marinha*, do Sr. Rouède, que, sobretudo nas aguas, foi muito feliz”. O periódico *O Rio de Janeiro*, elogiou a iniciativa do *Brazil Ilustrado* em promover uma publicação de “character litterario e artístico”, destacando não só os desenhos de “um esperançoso alumno da academia de bellas-artes, o sr. Bento Barbosa”, como também de Rouède, “um talento que produz com grande espontaneidade e inspiração”<sup>251</sup>.

Já *A Semana* enalteceu as gravuras publicadas no jornal, principalmente “a da primeira página e a que representa a barra do Rio de Janeiro, reprodução de uma *marinha* de E. Rouède”. A mesma opinião foi compartilhada pelo *O Diário de Notícia*, afirmando que “entre as muitas gravuras bonitas, destaca-se a entrada da barra do Rio de Janeiro, bella *marinha* de Emilio Rouède, realmente bem gravada”<sup>252</sup>.

Tempo depois, *O Mequetrefe*, ao prestigiar as ilustrações da edição de estréia do *Brazil Ilustrado*, ressaltou a “bella *marinha* representando a entrada da barra do Rio de Janeiro, feita pelo Sr. Emilio Rouède”<sup>253</sup>. Devido à repercussão que o desenho teve na imprensa, os responsáveis do *Brazil Ilustrado* reproduziram outras duas *marinhas* de Rouède.

Publicada na segunda edição do periódico, a obra intitulada *Marinha* (Figura 55) não veio acompanhada com os comentários de Felix Ferreira. A exemplo do primeiro, Rouède também retratou uma cena do cotidiano

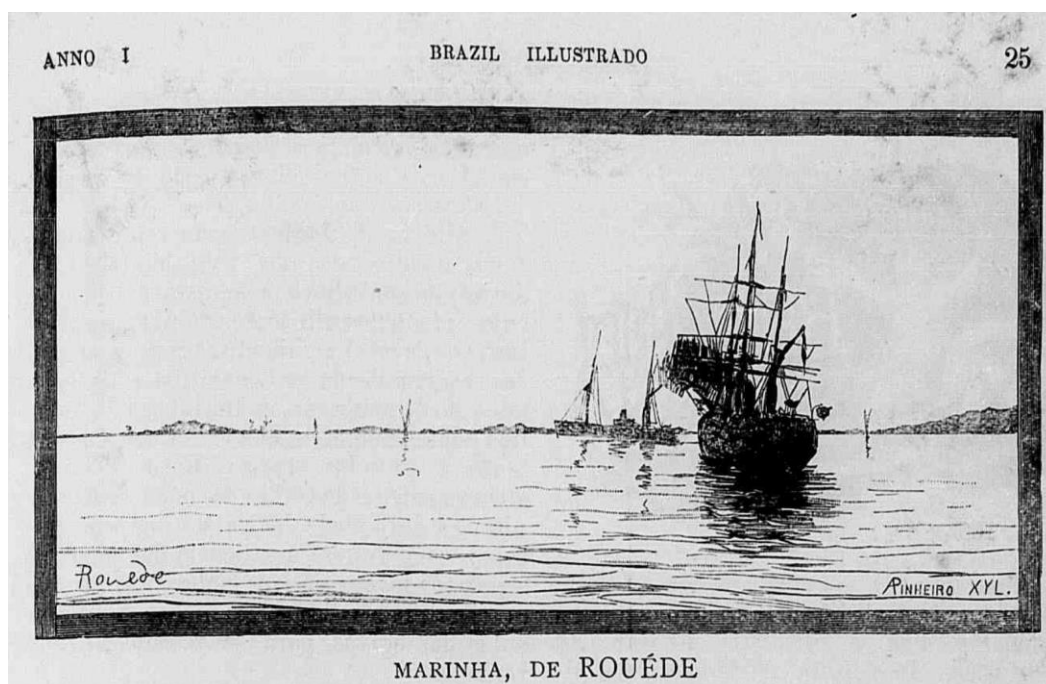
---

<sup>251</sup> *Brazil Ilustrado*, Rio de Janeiro, ano 1, n. 2, p. 3, 1887. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=717746&pesq=rouede&pagfis=20>. Acesso em: 11 fev. 2022.

<sup>252</sup> *Brazil Ilustrado*, Rio de Janeiro, ano 1, n. 2, p. 20, 1887. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=717746&pesq=rouede&pagfis=20>. Acesso em: 11 fev. 2022.

<sup>253</sup> *O Mequetrefe*, Rio de Janeiro, ano 13, n. 425, p. 2, 20 jan. 1887. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=709670&pasta=ano%20188&pesq=&pagfis=2759>. Acesso em: 11 fev. 2022.

marítimo: um galeão navegando nas águas da Baía de Guanabara. Tal temática irá se repetir na terceira obra.



Fonte: Desenho de Émile Rouède. *Marinha*. Reprodução de Alfredo Pinheiro. In: *Brazil Ilustrado*, ano 1, n. 2, p. 25, 1887.

### FIGURA 60

#### **Émile Rouède (reprodução de Alfredo Pinheiro) – *Marinha*, em *Brazil Ilustrado* (1887)**

Levando o mesmo título do segundo, o terceiro desenho (Figura 56) foi reproduzido na seção “Bellas Artes” da quinta edição do *Brazil Ilustrado* e comentado por um autor que se identificou com a letra “L”.

Após agradecer Rouède por ter colaborado com envio de mais uma *marinha*, o articulista iniciou o seu artigo esclarecendo ao leitor que a obra representa uma *Secca*, que, segundo “a terminologia nautica, se dá ao desdobramento dos pannos depois dos fortes aguaceiros”. A forma como o artista compôs o cenário, principalmente para evidenciar o fim da borrasca, foi destacado pelo desconhecido autor. Por fim, elogiou a qualidade e fidelidade com que Alfredo Pinheiro reproduziu a obra, apontando-o como “o unico xylographo de merito que actualmente possui o paiz”.



Damos á estampa mais uma marinha do nosso sympathico collaborador Emilio Rouède, a quem devemos o mais gracioso auxilio prestado ás paginas desta Revista.

A nova composição do distincto pintor representa a *Secca*, se tal é o nome que, na terminologia nautica, se dá ao desdobramento dos pannos depois dos fortes aguaceiros.

O céu conserva o tom plumbeo da tempestade passada, porém, no horizonte, as nuvens vão-se dispersando devagar, e o clarão da bonança começa a ferir tranquillamente as primeiras vagas que, a pouco e pouco, baloiçando-se indolentes, retomam a serenidade perdida. Ao mormaço do sol, que annuncia-se, a maruja abre os pannos, como se desdubrasse vélas em signal de triumpho.

Tal é o momento que o artista nos apresenta.

A gravura corresponde brilhantemente ao trabalho do pintor. Está fidelissima, pois é burilada pelo Sr. Alfredo Pinheiro, o unico xylographo de merito que actualmente possui o paiz.

Já que fallamos no Sr. Alfredo Pinheiro seja-nos permittido dizer mais duas palavras: Temos ouvido, por diversas vezes, opiniões injustas a respeito dos nossos xylographos, sem que, pelo menos, abram excepções.

Julga-se, em geral, que os defeitos do desenho e a má impressão das gravuras dependem exclusivamente dos xylographos, quando, na realidade nenhuma parte têm elles nessas duas questões tão differentes entre si.

Basta ter um pequeno conhecimento de gravura para se verificar de onde parte o erro. Pelo modo de conduzir o buril, isto é, de dar o tom, poder-se-ha fazer juizo justo do merito do gravador.

Por esse lado o Sr. Pinheiro satisfaz a todas as exigencias da arte; mas nos faltam desenhadores especiaes deste genero. E' ahi que se funda toda essa questão, e é tambem

por este motivo que, apesar de todos os esforços por nós empregados para darmos excellentes gravuras, ainda não conseguimos dal-as nitidas e perfeitas como as gravuras francezas e allemães.

No entanto, nos resta uma consolação: temos conseguido muito, relativamente ás nossas forças, e teremcs persistencia para conseguir mais

\*  
\*\*

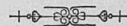
Na casa De Wilde acham-se expostos dez estudos de paizagem por Caron, discipulo de Hanoteau.

Os progressos alcançados pelo laborioso companheiro de Vasques são dignos de elogios, mas estamos convictos de que não é este o fim que Caron almeja alcançar. A sua poderosa força de vontade, o seu talento, o seu intimo amor pela arte nos deixam a esperanza de maiores progressos.

O que, por emquanto, mais nos agrada, é o colorido. As suas tintas são limpas, os tons são felizes, a harmonia do todo provoca boa impressão.

E, por isso, receba as nossas felicitações, porque aqui estaremos para saudar o futuro artista.

L.



### A entrada da rua Primeiro de Março

A vista desenhada pelo Sr. Martinet, que damos á pagina 73, representa a entrada da antiga rua Direita, hoje Primeiro de Março.

Como se sabe, principia ella na praça D. Pedro II, antigo largo do Paço, e termina junto ao morro de S. Bento, justamente onde começa a escadaria que dá accesso ao pateo do mosteiro.

Larga e bem alinhada no começo, bem depressa se torna estreita e tortuosa, offerecendo em razão desse cursivo varios pontos de vista, mais ou menos bellos, mas sempre de grande movimento. A parte que representa a gravura é uma das mais vistosas, tanto mais quanto á esquerda alteiam-se, logo á entrada, a Capella imperial e a igreja de Nossa Senhora do Monte do Carmo.

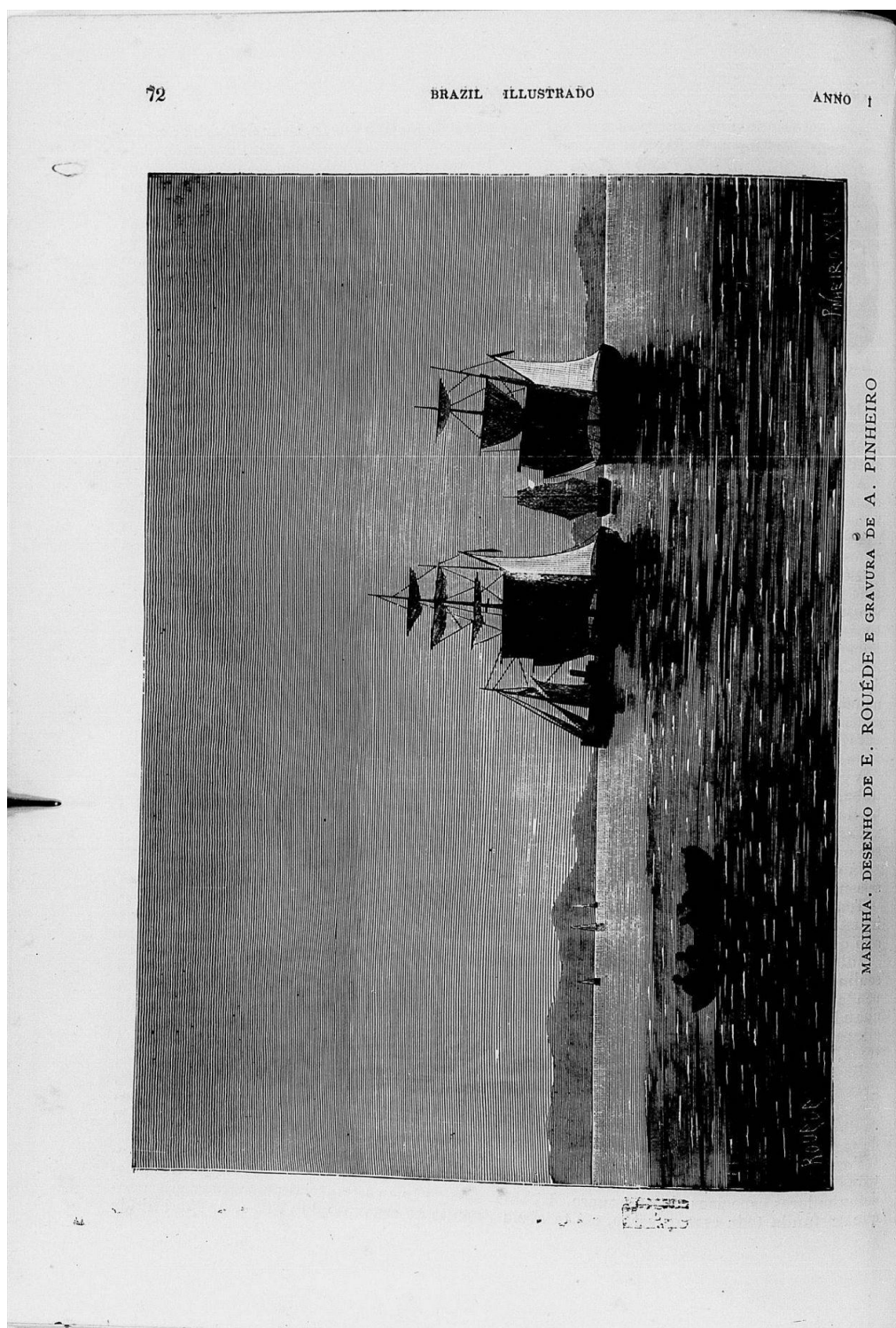
A Capella imperial externamente nada tem de notavel: é uma construcção acaçapada, sem gosto nem ornamentação; o interior, porém, é digno de ver-se, em razão da obra de esculptura, que é do estylo de Luiz XV e trabalhada a primor.

Junto á Capella imperial ha outra de menores dimensões, dedicada ao Senhor dos Passos que como a Imperial pertenceu conjunctamente ao convento do Carmo, do qual ainda

Fonte: BELAS ARTES. In: *Brazil Ilustrado*, ano 1, n. 5, p. 71, 1887. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=717746&pagfis=8>. Acesso em: 11 fev. 2022.

FIGURA 61

Seção "Belas Artes", com referência à Rouède, em *Brazil Ilustrado* (1887)



Fonte: Desenho de Émile Rouède. *Marinha*. Reprodução de Alfredo Pinheiro. In: *Brazil Ilustrado*, ano 1, n. 5, p. 72, 1887.

### FIGURA 62

**Émile Rouède (reprodução de Alfredo Pinheiro) – *Marinha*, em *Brazil Ilustrado* (1887)**

Os três desenhos compartilham uma mesma temática: embarcações navegando à beira-mar. Tomadas de pontos de vista diferentes, elas aparecem em primeiro plano, sendo os detalhes, como velas, as cordas e o casco, por exemplo, retratados com traços rápidos, firmes e seguros. Esta familiaridade com as configurações e especificidades de cada tipo de embarcação, adquirida na época que serviu a marinha espanhola, pode ser percebida no primeiro desenho. A pequena embarcação, que parece ser uma saveiro, foi muito bem executado por Rouède, principalmente na descrição de sua típica vela latina<sup>254</sup>. A mesma coisa aconteceu com os outros dois desenhos.

Ao eleger as cenas de embarcações à beira-mar como principal personagem de seus desenhos, a paisagem foi relegada a segundo plano. Os contornos topográficos da região aparecem ao fundo, servindo de linha divisora entre o céu e o mar. No que diz respeito à figura humana, Rouède optou em representá-los de maneira discreta. Tanto que no primeiro e terceiro desenhos apenas vemos a silhueta da tripulação na condução de suas respectivas embarcações.

Outra questão a ser observada está relacionada ao modo como Rouède compôs todo o cenário marítimo, principalmente se levarmos em consideração que a sua atenção aos efeitos que a luz solar tem nos ambientes ao ar livre. Mesmo se tratando de reproduções xilografadas, tais detalhes não foram negligenciados pelas mãos habilidosas de Alfredo Pinheiro.

No primeiro desenho, a suavidade dos movimentos das águas do mar, como também a serenidade do céu, foram representadas com tonalidades de cinza, branco e preto. O segundo desenho, todo ambiente foi apresentado em tons quase que transparentes. A composição do cenário é simples: as ondas do mar foram desenhadas com linhas espaçadas, tendo como pano de fundo algum ponto da Baía de Guanabara. Já no terceiro desenho, como bem explicitou o comentarista “L”, Rouède retratou o fim de uma tempestade marítima. Os tons escuros das embarcações, causada pela atmosfera chuvosa,

---

<sup>254</sup> "Embarcações de casco de madeira afilado e de fundo chato, típico do nordeste do Brasil; pode atingir até 25 toneladas de deslocamento. Dotado de até dois mastros com velas latinas quadrangulares". *In*: GUIA dos principais tipos de embarcações. Disponível em: <http://www.naufragiosdobrasil.com.br/guiaembarcacoes.htm>. Acesso em: 12 mar. 2022.

começaram a dar espaço para claridade dos raios solares que incidem em uma das velas. O jogo entre claro e escuro também se fez presente quando dirigimos os nossos olhares tanto para o céu quanto para a linha do horizonte.

Sua preferência por este tipo de cenas do cotidiano marítimo, em vez das batalhas navais ou de desembarque de grandes personalidades, comuns nas pinturas de marinha histórica, demonstrou como Rouède dialogou com artistas tidos como inovadores, como Eugène Boudin, Gustave Courbet, Claude Monet e Daubigny<sup>255</sup>.

Na segunda metade do século XIX muitos de nossos artistas desejavam não só romper com o método acadêmico da Academia Imperial de Belas Artes, como também buscavam ter contato com as principais tendências artísticas da época<sup>256</sup>. Segundo Cavalcanti, as lições estéticas como do movimento impressionista serviram de referência para vários pintores ao redor do mundo:

Quando se fala do impressionismo, de imediato pensamos em Claude Monet, Edgar Degas, Auguste Renoir, Alfred Sisley e demais pintores franceses que realizaram uma série de exposições coletivas em Paris nas décadas de 1870 e 1880. Suas pinceladas fragmentadas, as cores luminosas que empregaram, a prática da pintura ao ar livre, a percepção dos efeitos da luz natural, o uso das cores complementares e sua preferência por temas da vida cotidiana se tornaram marcas do movimento. Vencida a resistência inicial à novidade que traziam, suas obras inspiraram artistas das mais diversas orientações, tanto franceses quanto de outras nacionalidades, que na última década do século XIX se apropriaram da nova maneira de pintar. O mesmo aconteceu com brasileiros<sup>257</sup>.

---

<sup>255</sup> Como vimos no Capítulo 1, estes pintores também se dedicaram à cenas do cotidiano marítimo, como representação de pequenos barcos.

<sup>256</sup> “Se até o período anterior as artes plásticas brasileiras tinham-se mantido dentro dos limites do neoclassicismo e do romantismo, agora, entre as décadas de 1880 e 1920, houve realmente entre os artistas brasileiros uma ânsia de atualização: sobretudo a pintura absorveu concomitantemente todos os demais movimentos, que a Europa e em especial a França haviam formulado ao longo do século XIX - o realismo, o impressionismo e o simbolismo - e no início do XX as primeiras vanguardas históricas - sobretudo o fovismo e o expressionismo”. *In*: PEREIRA, op. cit., p. 70.

<sup>257</sup> CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. Uma história do Impressionismo no Brasil: possibilidades e estratégias. *In*: COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE: Inquietações e Estratégias na História da Arte. 39., *Anais...* Uberlândia: Comitê Brasileiro de História da Arte, 2020, p. 28. Disponível em: [http://www.cbha.art.br/coloquios/2019/anais/2019\\_anais\\_cbha.pdf](http://www.cbha.art.br/coloquios/2019/anais/2019_anais_cbha.pdf). Acesso em: 25 out. 2021, p.28.

Entre os anos de 1880 a 1890, o termo “impressionista” foi muito utilizado pela imprensa brasileira para ilustrar tanto “temperamento de uma pessoa ou a eventos do cotidiano” quanto “para qualificar algum pintor ou quadro brasileiros”<sup>258</sup>. Este foi o caso dos pintores Georg Grimm (1846-1887), Almeida Junior (1850-1889), Henrique Bernardelli (1858-1936), Antônio Parreira (1860-1937) e o próprio Rouède<sup>259</sup>.

Com relação ao nosso pintor de marinha, no ano de 1883 o jornal *O Globo* qualificou sua marinha, que representava um incêndio de uma embarcação em alto-mar, como impressionista<sup>260</sup>. O mesmo aconteceu com sua obra *Festa abolicionista em Paquetá*:

Vimos hontem o quadro que o distincto artista Rouède vai offerecer em seu nome e no de sua Exma. esposa ao Sr. commendador Lage. O assumpto do quadro é, como já dissemos, a festa que houve ultimamente em Paquetá, em homenagem áquelle illustre cavalheiro. A tela é de pequenas dimensões, mas vê-se alli, com uma grande verdade e um forte e brilhante colorido, os mais completos effeitos da escola impressionista<sup>261</sup>.

A afirmação de que suas obras, como também de outros artistas da época, pertenciam a estética impressionista se mostraram um tanto exageradas<sup>262</sup>. O que realmente houve foi que alguns recursos estilísticos foram utilizados por eles para compor suas obras, sem que isto representasse um comprometimento com o movimento impressionista<sup>263</sup>. A mesma questão

---

<sup>258</sup> Ibidem, p. 29

<sup>259</sup> Ibidem, p. 38.

<sup>260</sup> Possivelmente trata-se da obra *Naufrágio em alto-mar* (Figura 47). In: *O Globo*, Rio de Janeiro, 13 fev. 1883, op. cit.

<sup>261</sup> *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, n. 41, p. 1, 10 fev. 1888. Disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=103730\\_02&pasta=ano%20188&pesq=&pagfis=13359](http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=103730_02&pasta=ano%20188&pesq=&pagfis=13359). Acesso em: 21 maio 2022. Apud. CAVALCANTI, op. cit., p. 31.

<sup>262</sup> Segundo Coli, “não houve entre nós um impressionismo, mas práticas impressionistas por alguns artistas, episódicas e incorporadas com maior ou menor rigor, bem tardiamente”. In: COLI, Jorge. O Brasil e o impressionismo. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, n. 32.225, p. 61, 25 jun. 2017. Disponível em: <https://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=47878&anchor=6056753&origem=busca&originURL=&pd=aa66d37209db4db1ff7a4ece66922566>. Acesso em: 25 out. 2021. Apud. CAVALCANTI, op. cit., p. 28.

<sup>263</sup> “Se os críticos e jornalistas associaram pinturas nacionais ao impressionismo, o que existia era uma aproximação suave, um clareamento das paletas, pinceladas mais soltas, um naturalismo mais acentuado. Nossos artistas seguiam a tendência observada na França, em que muitos artistas ligados às tradições da Escola de Belas Artes, mesmo sem abrir mão do

se aplica quando enxergaram nas suas pinturas de Rouède uma aproximação com o artista francês Charles-François Daubigny (1817-1878)<sup>264</sup>, principalmente no que diz respeito aos reflexos da luz nas águas.

Em um artigo publicado no *Correio da Manhã*, José Calazans afirmou que Rouède “era um dos grandes paisagistas da época, da mesma escola de Daubigny, de quem recebeu sensíveis influências”<sup>265</sup>. Mesmo com esta aproximação com os principais movimentos artísticos da época, Rouède desenvolveu uma linguagem estética própria, em sintonia com o seu espírito inquieto e rebelde:

O trabalho deste pintor faz parte integrante do conjunto de tendências artísticas que, à época, afirmava-se à margem do conservadorismo acadêmico. Mais ainda do que um produto de seu tempo, esse pintor conseguiu imprimir, em sua obra, o cunho vivo de sua própria personalidade, embora houvesse quem procurasse, em seu trabalho, influências de outros pintores europeus, notadamente Charles Daubigny. Sua obra, entretanto, é um retrato vivo e espontâneo da personalidade ativa de viajante e de homem inquieto. Especializando-se na pintura de marinhas, realizou algumas delas “à la minute”, como assim diziam os de seu tempo. De maneira geral, a linguagem estética de seu trabalho - espontânea, despojada, sensitiva - integrou à tendência articulada pelos diversos paisagistas atuantes no último quartel do século passado, menos subservientes à rigidez do ensino acadêmico<sup>266</sup>.

Portanto, estes três desenhos de marinha publicados nas páginas do *Brazil Ilustrado* evidenciam a originalidade de Rouède como pintor de marinha. Principalmente se levarmos em conta sua destreza em retratar os detalhes das

---

desenho, do claro escuro e do modelado em figuras bem delineadas, absorveram parte da estética impressionista”. In: CAVALCANTI, op. cit., p. 33-34.

<sup>264</sup> Considerado com um dos principais representantes do que se convencionou chamar de Escola de Barbizon, defendia um contato “mais direto e sustentado com a natureza”. Tanto que suas obras, muitas delas relacionadas à beira de rios, foram feitas a bordo do seu famoso barco-estúdio *Le Botin*. In: ADAMS, Steven. *The Barbizon School & the origins of Impressionism*. London: Phaidon Press, 1994, p. 193. Disponível em: <https://archive.org/details/details/barbizonschoolor00adam/mode/2up>. Acesso em: 21 mai. 2022.

<sup>265</sup> UM PINTOR francês que veio decorar o Palácio do Catete e teve que fugir para Minas. In: *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, p. 14, 27 jan. 1957. Disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=089842\\_06&pasta=ano%20195&pesq=&pagfis=72138](http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=089842_06&pasta=ano%20195&pesq=&pagfis=72138). Acesso em: 12 abr. 2022. Apud. EMÍLIO Rouède. Museu Nacional de Belas Artes, op. cit, np.

<sup>266</sup> EMÍLIO Rouède (1848-1908). *Catálogo de Exposição*, 1988, op. cit., n.p.

embarcações em diferentes situações e a maneira despojada e criativa em lidar com os efeitos da luz solar em ambientes instáveis como o marítimo. Longe de ser um estudo apurado sobre embarcações, sua atenção estava depositada no lirismo e simplicidade que este tipo de cenário poderia transmitir ao observador<sup>267</sup>. Tal questão pode ser observada nas pinturas de marinha de sua autoria, muitas delas relacionadas a cenas de embarcações à beira mar.

Por esta razão, devemos considerar estes desenhos como parte integrante de sua produção como pintor de marinha. Elas evidenciam a solução que ele encontrou em aliar, de maneira criativa, sua temática com as inúmeras possibilidades estilísticas da época, sem se submeter a nenhuma delas.

---

<sup>267</sup> Segundo Campofiorito, Rouède “emprestava à sua pintura uma atraente tônica poética”. In: CAMPOFIORITO, op. cit., p. 66.

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

O talento natural de Émile Rouède para pintura, principalmente relacionada aos assuntos marinho, surgiu quando ainda morava na Espanha. Mesmo não tendo frequentado nenhuma instituição de ensino artístico, sua experiência colorindo retratos no ateliê fotográfico de seu pai, além de sua passagem na Real Marinha Espanhola, foram determinantes para desenvolvimento de suas habilidades artísticas. Tanto que em paralelo com seu ofício de fotógrafo, Rouède se aventurou nas artes plásticas. Foi o que nos revelou uma nota de um pequeno jornal espanhol que apontou que foi autor de uma tela que representava o naufrágio de um navio inglês, ocorrido em uma praia da região de Almería. Este trabalho fez com que a imprensa local já o tratasse como um pintor de marinha.

Quando desembarcou no Rio de Janeiro, no ano de 1880, Rouède encontrou um ambiente favorável para a recepção de suas pinturas de marinhas. Ao recuperarmos o contexto artístico brasileiro da segunda metade do século XIX percebemos que havia um grande debate em favor de sua renovação. Críticos de arte como Angelo Agostini, Gonzaga Duque Estrada e Felix Ferreira consideravam que as pinturas de paisagens *en plein air* de Georg Grimm seriam uma alternativa às lições academicistas propagadas pela Academia Imperial de Belas Artes, ainda presas às antiquadas pinturas de história executadas nos ateliês.

Este tipo de paisagismo, mais preocupação em estudar o comportamento da luz e das cores em ambiente ao ar livre, permitiu que a pintura de marinha feita no Brasil abandonasse as representações de grandes batalhas navais para se dedicar às cenas do cotidiano marítimo. Em um período em que o método academicista estava sendo posto em xeque, as obras de Rouède, como também de outros marinistas, foram consideradas como exemplo de renovação artística, principalmente por sua opção pela pintura ao ar livre.

Durante a sua estadia no Rio de Janeiro, Rouède dedicou-se a consolidar seu nome no campo artístico brasileiro. Suas participações em duas exposições artísticas, como foi o caso da Exposição Artística do Liceu de Artes e Ofício (1882) e da Exposição Geral da Academia Imperial de Belas Artes (1884), além das inúmeras exposições de suas marinhas nas principais galerias

de arte, foram suficientes para que o considerasse como especialista na pintura de marinha. Isto ficou provado quando tratamos em analisar a repercussão que suas obras tiveram na imprensa carioca. Jornais como *O Globo*, *Gazeta de Notícias*, *Gazeta da Tarde*, *O Mequetrefe*, *Revista Illustrada*, sempre destacaram as habilidades de nosso marinista no uso das cores e na sua predileção pela pintura ao ar livre. Alguns chegaram para associar suas marinhas com as principais tendências artísticas da época. Mas foi com suas apresentações com a pintura *à la minute* que o tornou famoso.

Mesmo sendo tratado como um promissor pintor de marinha, Rouède também foi alvo de críticas. O fato de atuar em outras áreas como o jornalismo, fotografia e a dramaturgia, além da sua insistência na prática da pintura *à la minute*, foram os principais motivos apontados para denunciar a sua pretensa falta de dedicação no desenvolvimento de suas técnicas artísticas. Apesar destas críticas, muitos ainda acreditavam nas suas qualidades artísticas. Isto ficou comprovado nas reproduções de três desenhos de marinha de Rouède no periódico *Brazil Illustrado: Archivo de Conhecimentos Úteis*.

Como vimos, o crítico de arte Félix Ferreira, diretor e responsável pela seção de “Belas Artes”, pediu para que Rouède colaborasse com a edição de estréia do periódico enviando um desenho de marinha. O primeiro desenho intitulado *Entrada da Barra do Rio de Janeiro*, cuidadosamente xilografado por Alfredo Pinheiro, veio acompanhada com os comentários do próprio Félix Ferreira. O sucesso deste desenho na imprensa da época, levou os editores do periódico a publicar mais dois desenhos de marinhas. Isto demonstra não só prestígio que este tipo de temática tinha com o público geral, como, também, o reconhecimento de que ele poderia contribuir para a atualização de nosso campo artístico.

Ao nos determos sobre a reprodução destes três desenhos de marinha, evidenciamos toda a sua habilidade como pintor especializado em assuntos marítimos. Tendo como cenário a Baía de Guanabara, Rouède conseguiu transmitir toda a poética e lirismo característicos de suas pinturas de

marinha<sup>268</sup>. A sua preocupação em descrever os detalhes das embarcações, com traços rápidos e de grande expressividade, a escolha do tema, embarcações navegando à beira-mar, além da virtuosidade no uso das tonalidades de claro e escuro para compor todo o cenário marítimo, são características suficientes para considerarmos um artista que não se submeteu às regras da arte acadêmica.

Tais desenhos nos revelou um artista que desenvolveu ao longo dos anos uma peculiar linguagem estética, que transitava entre o improvisado e a incorporação de elementos estilísticos considerados inovadores na época. Mesmo não tendo uma educação artística formal, escapando assim dos vícios do método acadêmico, sua inteligência e sensibilidade para assuntos artísticos foram suficientes para que fosse considerado como um dos mais destacados pintores de marinha do Brasil da segunda metade do século XIX.

---

<sup>268</sup> “Pintando marinhas, que o mar tinha a inconstancia da sua vida, Rouede desaparecia as vezes do círculo dos amigos, refugiava-se numa ilha ou numa praia e passava dias convivendo com pescadores, ganhava o mar largo com elles, ouvia historia; ficava sósinho numa ilhota, com a caixa de tintas e o farnel, e pintava, fixando o mar azul, fazendo marinhas formossimas”. *In*: RUBENS, op. cit., p. 145.

## REFERÊNCIAS

### Fontes iconográficas

ACADEMIA IMPERIAL DAS BELAS ARTES. Rio de Janeiro. *Catálogo ilustrado da exposição artística na Imperial Academia das Belas Artes*. Organizado por L. de Wilde. Rio de Janeiro: Typ. E Lithographica Vapor, Lombaerts e Comp., 1884. Disponível em: [http://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=bib\\_redarte&pagfis=4081](http://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=bib_redarte&pagfis=4081). Acesso: 15 abr. 2022.

BELLUZZO, Ana Maria de M. *O Brasil dos viajantes*. São Paulo: Metalivros; Fundação Odebrecht, 1994.

CARTÕES DE VISITA – cartes de visite. *Brasíliana Fotográfica*. Disponível em: <https://brasilianafotografica.bn.gov.br/?p=3873>. Acesso em: 28 jun. 2021.

COLEÇÃO Alexandre Rodrigues Ferreira. *Brasíliana Iconográfica*. Artigos. Disponível em: <https://www.brasilianaiconografica.art.br/artigos/20106/colecao-alexandre-rodrigues-ferreira>. Acesso em: 6 set. 2021.

EMÍLIO Rouède (1848-1908). *Catálogo de Exposição*. Apresentação de Alcídio Mafra de Souza. Texto de Marcus Tadeu Daniel Ribeiro. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes, 1988.

FISHERMEN at sea. Joseph Mallord William Turner. Arts & Artists. Tate Museum. Disponível em: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/turner-fishermen-at-sea-t01585>. Acesso em: 24 ago. 2021.

JOAQUIM José Codina e a construção naval brasileira. In: *Brasíliana Iconográfica*. Disponível em: <https://www.brasilianaiconografica.art.br/artigos/20255/joaquim-jose-codina-e-a-construcao-naval-brasileira>. Acesso em: 9 set. 2021.

MONTEIRO DE CARVALHO, Anna Maria. A espacialidade do Passeio Público de Mestre Valentim. *Revista Gávea*, n. 1, p. 66-77, 1984.

MUSEU Nacional de Belas Artes. *150 Anos de Pintura de Marinha na História da Arte Brasileira*. Texto de Carlos Roberto Maciel Levy. Apresentação de Alcídio Mafra de Souza. Introdução de Roberto DaMatta. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes, 1982.

O RIO de Leandro Joaquim. Museu Histórico Nacional. In: *Google Arts & Culture*. Disponível em: [https://artsandculture.google.com/exhibit/o-rio-de-leandro-joaquim/KgJi7E\\_wpmtCIA](https://artsandculture.google.com/exhibit/o-rio-de-leandro-joaquim/KgJi7E_wpmtCIA). Acesso em: 21 set. 2021.

SANTOS, Amandio Miguel dos. Os painéis elípticos de Leandro Joaquim na Pintura do Rio de Janeiro Setecentista. *Revista Gávea*, n. 11, p. 132, 1994.

SHIPS in distress in a storm. Peter Monamy. Arts & Artists. Tate Museum. Disponível em: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/monamy-ships-in-distress-in-a-storm-t00807>. Acesso em: 18 ago. 2021.

WATER, Wind and Waves - Marine paintings from the Dutch Golden Age. National Gallery of Art, Washington | July 1 - November 25, 2018, p. s/n. Disponível em: <https://www.nga.gov/content/dam/ngaweb/exhibitions/pdfs/2018/wind-water-waves-marine-paintings-dutch-golden-age.pdf>. Acesso: Acesso em: 18 ago. 2021.

### **Fontes impressas**

Jornais brasileiros (pesquisados na Hemeroteca Digital da Fundação Biblioteca Nacional / Rio de Janeiro):

*A Estação*, Rio de Janeiro, n. 5, 15 nov. 1885.

*A Folha Nova*, Rio de Janeiro, n. 22, 13 dez. 1882.

*A Semana*, Rio de Janeiro, n. 67, 10 abr. 1886.

*A Semana*, Rio de Janeiro, n. 100, 27 nov. 1886.

*A Vanguarda*, Rio de Janeiro, n. 5, 20 nov. 1885.

*A Vanguarda*, Rio de Janeiro, n. 65, 5 fev. 1886.

*Brazil*, Rio de Janeiro, n. 40, 17 fev 1885.

*Brazil Ilustrado*, Rio de Janeiro, ano 1, n. 1, 1887.

*Brazil Ilustrado*, Rio de Janeiro, ano 1, n. 2, 1887.

*Brazil Ilustrado*, Rio de Janeiro, ano 1, n. 5, 1887.

*Diabrete: Periodico da Pilheria, da Critica e do Ridiculo*, Rio de Janeiro, n. 26, 2 jul. 1883.

*Gazeta da Manhã*, Rio de Janeiro, n. 121, 28 maio 1883.

*Gazeta da Manhã*, Rio de Janeiro, n. 125, 1º jun. 1883.

*Gazeta da Tarde*, Rio de Janeiro, n. 8, 10 jan. 1884.

*Gazeta da Tarde*, Rio de Janeiro, n. 32, 12 fev. 1883.

*Gazeta da Tarde*, Rio de Janeiro, n. 35, 13 fev. 1885.

*Gazeta da Tarde*, Rio de Janeiro, n. 143, 23 jun. 1882.

*Gazeta da Tarde*, Rio de Janeiro, n. 150, 2 jun. 1883.

*Gazeta da Tarde*, Rio de Janeiro, n. 253, 3 nov. 1885.

*Gazeta de Notícia*, Rio de Janeiro, n. 88, 28 mar. 1884.

*Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, n. 89, 29 mar. 1884.

- Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, n. 90, 30 mar. 1884.
- Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, n. 91, 31 mar. 1884.
- Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, n. 95, 6 abr. 1882.
- Gazeta Litteraria*, Rio de Janeiro, n. 12, 31 mar. 1884.
- Gazeta Litteraria*, Rio de Janeiro, n. 22-24, 31 dez. 1884.
- Guanabara*, Rio de Janeiro, n. 6, 29 jun. 1883.
- Guanabara*, Rio de Janeiro, n. 8, 14 jul. 1883.
- Diário de Notícia*, Rio de Janeiro, n. 164, 17 nov. 1885.
- Diário de Notícia*, Rio de Janeiro, n. 170, 23 nov. 1885.
- Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, n. 288, 16 out. 1882.
- Gazeta de Notícia*, Rio de Janeiro, n. 302, 29 out. 1882.
- Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, n. 340, 7 dez. 1882.
- Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 14 fev. 1883.
- Gazeta de Notícia*, Rio de Janeiro, n. 353, 18 dez. 1884.
- Gazetinha*, Rio de Janeiro, n. 99, 3 mai. 1882.
- Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, n. 4, 4 jan. 1882.
- Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, n. 43, 12 fev. 1882.
- Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, n. 78, 19 mar. 1882.
- Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, n. 244, 1 set. 1884.
- Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, n. 249, 7 de set. 1882.
- Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, n. 341, 8 dez. 1884.
- O Commentario*, Rio de Janeiro, ano 1, n. 7, nov. 1903.
- O Globo*, Rio de Janeiro, 13 fev. 1883.
- O Mequetrefe*, Rio de Janeiro, n. 314, 30 jun. 1883.
- O Mequetrefe*, Rio de Janeiro, n. 319, 30 ago. 1883.
- O Mequetrefe*, Rio de Janeiro, n. 425, 20 jan. 1887.
- O Paiz*, Rio de Janeiro, n. 81, 23 mar. 1885.

*Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, n. 187, 1879.

*Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, n. 294, 1882.

*Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, n. 347, 1883.

Jornais espanhóis (pesquisados na Biblioteca Virtual de Prensa Histórica):

*La Paz de Murcia: periódico de noticias, avisos y fomento de la provincia de Murcia*, año X, n. 2853, 11 abr. 1867.

*La Paz de Murcia: periódico de noticias, avisos y fomento de la provincia de Murcia*, ano XI, n. 3385, 16 out. 1868.

*Crónica Meridional. Diario Liberal Independiente y de Intereses Generales*, ano 16, n. 4603, 23 maio 1875.

## **Bibliografia**

ADAMS, Steven. *The Barbizon School & the origins of Impressionism*. London: Phaidon Press, 1994. Disponível em: <https://archive.org/details/barbizonschoolor00adam/mode/2up>. Acesso em: 21 maio 2022.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. Tradução de Denise Bottmann e Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

ALONSO, Angela. Associativismo *avant la lettre* - as sociedades pela abolição da escravidão no Brasil oitocentista. *Sociologias*, Porto Alegre, ano 13, n.28, p. 166-199, 2011. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/soc/a/M5yHngkjXzwdQ6GFtTtngN/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 9 mar. 2022.

ARNONE, Marianne Farah. *A gravura como difusora da arte: um estudo sobre a gravura brasileira no final do século XIX a partir da análise dos textos e produção crítica de Félix Ferreira*. São Paulo, 2014. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27160/tde-02022015-153549/publico/MARIANNEFARAHARNONEVC.pdf>. Acesso em: 14 fev. 2022.

BRASIL, Bruno. Cidade do Rio. *BNDigital*, 3 nov. 2015. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/artigos/cidade-do-rio/>. Acesso em: 1º mar. 2022.

BIELINSKI, Alba Carneiro. O Liceu de Artes e Ofícios - sua história de 1856 a 1906. *19&20*, Rio de Janeiro, v. 4, n. 1, 2009. Disponível em: [http://www.dezenovevinte.net/ensino\\_artistico/liceu\\_alba.htm](http://www.dezenovevinte.net/ensino_artistico/liceu_alba.htm). Acesso em: 19 nov. 2021.

CAMPOFIORITO, Quirino. *A pintura posterior à Missão Francesa 1835-1870: história da pintura brasileira no século XIX*. Rio de Janeiro: Edições Pinakothke, 1983.

CAMPOFIORITO, Quirino. *A proteção do Imperador e os pintores do Segundo Reinado 1850-1890: história da pintura brasileira no século XIX*. Rio de Janeiro: Edições Pinakothek, 1983.

CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. Os embates no meio artístico carioca em 1890 - antecedentes da Reforma da Academia das Belas Artes. *19&20*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 2, abr. 2007. Disponível em: [http://www.dezenovevinte.net/criticas/embate\\_1890.htm](http://www.dezenovevinte.net/criticas/embate_1890.htm). Acesso em: 2 maio 2022.

CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. Uma história do Impressionismo no Brasil: possibilidades e estratégias. In: COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE: Inquietações e Estratégias na História da Arte. 39., *Anais...* Uberlândia: Comitê Brasileiro de História da Arte, 2020, p. 28. Disponível em: [http://www.cbha.art.br/coloquios/2019/anais/2019\\_anais\\_cbha.pdf](http://www.cbha.art.br/coloquios/2019/anais/2019_anais_cbha.pdf). Acesso em: 25 out. 2021.

CHIARELLI, Tadeu. Gonzaga Duque: a moldura e o quadro da arte brasileira. In: DUQUE-ESTRADA, Gonzaga. *A arte brasileira*. Introdução e notas de Tadeu Chiarelli. Campinas: Mercado das Letras, 1995.

CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. *Uma batalha cromática: Victor Meirelles e a Passagem de Humaitá*. In: ENCONTRO DE HISTÓRIA DE ARTE DA UNICAMP. 9., Campinas, 2015. Disponível em: <https://www.ifch.unicamp.br/eha/atas/2015/Maraliz%20de%20Castro%20Vieira%20Christo.pdf>. Acesso em: 19 mar. 2022.

COCKETT, Frank B. *Peter Monamy, 1681-1749, and his circle*. Antique Collectors Club, 2000. Disponível em: <https://archive.org/details/petermonamy1681100cock/page/n7/mode/2up>. Acesso em 18 ago. 2021.

COELHO, Mário César. *Os panoramas perdidos de Victor Meirelles: aventuras de um pintor acadêmico nos caminhos da modernidade*. Florianópolis, 2007. Tese (Doutorado) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/xmlui/bitstream/handle/123456789/89850/247607.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 19 mar. 2022.

COSTA, Thiago Carlos. *O escritor andarilho por entre montes, letras, vales e memórias [manuscritos]: Alfredo Camarate e a construção de Belo Horizonte*. Dissertação (mestrado). Faculdade de Letras - Universidade Federal de Minas Gerais, 2014. Disponível em: [https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/ECAP-9R9MYJ/1/thiago\\_carlos\\_costa\\_o\\_escritor\\_andarilho\\_versao\\_final.pdf](https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/ECAP-9R9MYJ/1/thiago_carlos_costa_o_escritor_andarilho_versao_final.pdf). Acesso em: 19 nov. 2022.

CRÍTICA de Arte. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3178/critica-de-arte>. Acesso em: 2 jan. 2022. Verbetes da Enciclopédia.

DANTAS, Bárbara. Nicolas-Antoine Taunay (1755-1830) e o Revival Renascentista na França. In: *Revista Vozes dos Vales: Publicações Acadêmicas*. UFVJM, MG, n°22, ano XI, 10/2022, p.01-20. Disponível em: <http://site.ufvjm.edu.br/revistamultidisciplinar/files/2022/11/4.pdf>. Acesso em: 14 nov. 2022.

DAZZI, Camila. Reforma de 1890: continuidades e mudanças na Escola Nacional de Belas Artes (1890-1900). In: ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTES: História da Arte

e instituições culturais – Perspectiva em Debate. 3., Campinas: IFCH/UNICAMP, 2007. Disponível em: <https://www.ifch.unicamp.br/eha/atas/2007/DAZZI,%20Camila.pdf>. Acesso em: 12 mar. 2022.

DAZZI, Camila Carneiro. *Relações Brasil-Itália na Arte do Segundo Oitocento: estudos sobre Henrique Bernardelli (1880 a 1890)*. Campinas, 2006. Dissertação (Mestrado) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/281528>. Acesso em: 19 jan. 2022.

DIAS, Elaine. Émile Rouède. In: DIAS, Elaine (org.). *Artistas franceses no Rio de Janeiro (1840-1884): das Exposições Gerais da Academia Imperial de Belas Artes aos ateliês privados: fontes primárias, bibliografia e visuais*. Guarulhos: EFLCH-UNIFESP, 2020.

DIAS, Elaine. Félix-Émile Taunay entre a tradição clássica de ensino e a paisagem contemporânea no século XIX. *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*, n. 3, 2013. Disponível em: [http://caiana.caia.org.ar/resources/uploads/3-pdf/DIAS\\_Elaine.pdf](http://caiana.caia.org.ar/resources/uploads/3-pdf/DIAS_Elaine.pdf). Acesso em: 16 mar. 2022.

DUQUE-ESTRADA, L. Gonzaga. *A arte brasileira, pintura e escultura*. Rio de Janeiro: Imprensa A Vapor H. Lombaerts & C., 1888. Disponível em: <https://play.google.com/books/reader?id=v3QYAAAAYAAJ&pg=GBS.PA2&hl=pt-PT&printsec=frontcover>. Acesso em: 22 abr. 2022.

DUQUE-ESTRADA, L. Gonzaga. *Graves & frívolos (por assunto de arte)*. Rio de Janeiro: Fundação Casa Rui Barbosa; Sette Letras, 1997.

ESCOLA de Barbizon. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo341/escola-de-barbizon>. Acesso em: 24 ago. 2021. Verbetes da Enciclopédia.

EULALIO, Alexandre. O século XIX: tradição e ruptura. Síntese de arte e cultura brasileira (1816-1910). In: *Tempo reencontrado: ensaio sobre arte e literatura*. São Paulo: Instituto Moreira Salles/ Ed. 34, 2021, p.15-37.

FARIA, João Roberto. *O teatro de Aluísio Azevedo e Emílio Rouede*. São Paulo: M. Fontes, 2002.

FERNANDES, Mabeli dos Santos. Facchinetti e o preciosismo da pintura de paisagem. *19&20*, Rio de Janeiro, v. IV, n. 1, jan. 2009. Disponível em: [http://www.dezenovevinte.net/artistas/naf\\_mabeli.htm](http://www.dezenovevinte.net/artistas/naf_mabeli.htm). Acesso em: 17 nov. 2022.

FERREIRA, Felix. *Belas Artes: estudos e apreciações. Introdução e notas de Tadeu Chiarelli*. 2. ed. Porto Alegre: Zouk, 2012.

FERREIRA, Orlando da Costa. *Imagem e letra: introdução à bibliologia brasileira: a imagem gravada*. 2. ed. São Paulo: Edusp, 1994.

FERREZ, Gilberto. As primeiras telas paisagísticas da cidade. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, n.17, p.219-238, 1969. Disponível em:

<http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/RevPat17.pdf>. Acesso em: 29 set. 2022.

FONTES PRIMÁRIAS - DOCUMENTOS. Estatutos a que se refere o decreto n. 938 de 8 de novembro de 1890. 19&20. Disponível em: [http://www.dezenovevinte.net/documentos/docs\\_primeira\\_republica\\_arquivos/1890\\_estatutos.pdf](http://www.dezenovevinte.net/documentos/docs_primeira_republica_arquivos/1890_estatutos.pdf). Acesso em: 12 mar. 2022.

FONSECA, Letícia Pedruzzi. A publicação periódica ilustrada brasileira no século XIX. *Blucher Design Proceedings*, São Paulo, v. 9, n. 2, p. 425-436, 2016. Disponível em: <http://pdf.blucher.com.br.s3-sa-east-1.amazonaws.com/designproceedings/ped2016/0037.pdf>. Acesso em: 14 fev. 2022.

FREIRE, Laudelino. *Um século de pintura: apontamentos para a história da pintura no Brasil de 1816 a 1916*. Rio de Janeiro: Typographia Rohe, 1916.

FREUND, Gisèle. *La fotografía como documento social*. Barcelona: G. Gili, 2006.

GIANNETTI, Ricardo. *Emílio Rouède: tempo de Minas*. In: VALLE, Arthur; DAZZI, Camila (org.). *Oitocentos: arte brasileira do Império à República*. Rio de Janeiro: EDUR-UFRRJ; DezenoveVinte, 2010. t. 2. Disponível em: [http://www.dezenovevinte.net/800/tomo2/files/800\\_t2\\_a43.pdf](http://www.dezenovevinte.net/800/tomo2/files/800_t2_a43.pdf). Acesso em: 25 maio 2022.

GIANNETTI, Ricardo (org.). *Emílio Rouède. 19&20*. Disponível em: [http://www.dezenovevinte.net/bios/bio\\_erouede.htm](http://www.dezenovevinte.net/bios/bio_erouede.htm). Acesso em: 23 fev. 2022.

GOMBRICH, E. H. *La historia del Arte*. Conaculta, México: Editorial Diana, 1999.

GRAVATÁ, Hélio, *Èmile Rouède, a arte mineira e a velha matriz de Cural d'El Rei. Barroco*, Belo Horizonte, v. 9, 1977.

GRUPO Grimm. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo537095/grupo-grimm>. Acesso em: 4 abr. 2022. Verbete da Enciclopédia.

GUARILHA, Hugo. A questão artística de 1879: um episódio da crítica de arte do II Reinado. 19&20, Rio de Janeiro, v. 1, n. 3, nov. 2006. Disponível em: [http://www.dezenovevinte.net/criticas/questao\\_1879.htm](http://www.dezenovevinte.net/criticas/questao_1879.htm). Acesso em: 22 nov. 2021.

GUARILHA, Hugo. Crítica e pintura histórica nos periódicos do Rio de Janeiro no século XIX. *Anais do Museu Histórico Nacional*, v. 39 (2007). Disponível em: <https://anaismhn.museus.gov.br/index.php/amhn/issue/view/49/Anais%20do%20Museu%20Hist%C3%B3rico%20Nacional%2C%20v.%2039%2C%20ano%202007>. Acesso em: 17 jan. 2022.

GUIA dos principais tipos de embarcações. Disponível em: <http://www.naufragiosdobrasil.com.br/guiaembarcacoes.htm>. Acesso em: 12 mar. 2022.

IMPRESSIONISM: a centenary exhibition. Metropolitan Museum of Art, December 12, 1974-February 10, 1975. Catalogue by Anne Dayez, Michel Hoog [and] Charles S. Moffett, p. 156. Disponível em: <https://libmma.contentdm.oclc.org/digital/collection/p15324coll10/id/78491>. Acesso em: 31 ago. 2021.

JAMES, Gustave. *Artistas franceses no Rio de Janeiro (1840-1884): das Exposições Gerais da Academia Imperial de Belas Artes aos ateliês privados: fontes primárias, bibliografia e visuais*. Organização de Elaine Dias. Guarulhos: EFLCH-UNIFESP, 2020.

JOAQUIM José Codina. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa23611/joaquim-jose-codina>. Acesso em: 14 set. 2021. Verbetes da Enciclopédia.

JÓDAR, Asensio Martínez. Laurent Rouede: un fotógrafo francés en la Murcia del siglo XIX. *Imafuente*, n. 25, 2015. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5263922>, Acesso em: 19 jun. 2021.

JOSÉ Joaquim Freire. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa23697/jose-joaquim-freire>. Acesso em: 14 set. 2021. Verbetes da Enciclopédia.

JOSEPH Vernet. *Encyclopedia Britannica*. S.d. Disponível em: <https://www.britannica.com/biography/Joseph-Vernet>. Acesso em: 20 ago. 2021.

LA PEINTURE de marine du XVIIe au XXe siècle. Dossiers de Visites. Musée National de la Marine. Disponível em: [https://www.musee-marine.fr/sites/default/files/la\\_peinture\\_de\\_marine\\_primaire.pdf](https://www.musee-marine.fr/sites/default/files/la_peinture_de_marine_primaire.pdf). Acesso em: 27 ago. 2021.

LEITE, José Roberto Teixeira. *E. Boudin no Brasil*. Rio de Janeiro: Serviço de Documentação do Ministério da Educação e Cultura, 1961. 200p.

LEITE, José Roberto Teixeira. *Dicionário Crítico da Pintura no Brasil*. Rio de Janeiro: Artlivre, 1988. 553p.

LEENHARDT, Jacques. Artistas franceses no Rio de Janeiro (1840-1884): das Exposições Gerais da Academia Imperial de Belas Artes aos ateliês privados. In: DIAS, Elaine (org.). *Artistas franceses no Rio de Janeiro (1840-1884): das Exposições Gerais da Academia Imperial de Belas Artes aos ateliês privados: fontes primárias, bibliografia e visuais*. Guarulhos: EFLCH-UNIFESP, 2020.

LEENHARDT, Jacques. L'énigme de l'arrivée: tentative de reconstruction du parcours d'Émile Rouède (Avignon 1848 - Santos (SP)). 1908. *Artelogie*, v. 16, 2021. Disponível em: <http://journals.openedition.org/artelogie/9082>. Acesso em: 12 jun. 2021.

LIRA, Lenice da Silva. *A paisagem carioca: tempo e espaço dos painéis de Leandro Joaquim*. In: *12 ENCUESTRO DE GEÓGRAFOS DE AMÉRICA LATINA*. 3 al 7 de abril de 2009. Montevideo, Uruguay. Disponível em: <http://observatoriogeograficoamericalatina.org.mx/egal12/Teoriaymetodo/Pensami entogeografico/24.pdf>. Acesso em: 29 set. 2022.

LUCA, Tania Regina de. *Brasil Ilustrado (1887-1888) e Félix Ferreira: conhecimentos úteis em prol da Nação*. *Revista de História*, n. 179, 2020. DOI: 10.11606/issn.2316-9141.rh.2020.147798. Acesso em: 4 fev. 2022.

MAKOWIECKY, Sandra. Os primeiros espaços públicos de exposição no Brasil: Xavier das Conchas e Xavier dos Pássaros. In: COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE

HISTÓRIA DA ARTE: Novos Mundos: Fronteiras, Inclusão, Utopias. *Anais...* 35., 2015. Rio de Janeiro: Comitê Brasileiro de História da Arte - CBHA, 2016. Disponível em: <http://www.cbha.art.br/coloquios/2015/pdfs/ANAIS-CBHA-2015.pdf>. Acesso em: 17 set. 2021.

MARINHA. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo330/marinha>. Acesso em: 10 ago. 2021. Verbetes da Enciclopédia.

MARTINS, Paulo Henrique de Souza. *Escravidão, abolição e pós-abolição no Ceará: sobre histórias, memórias e narrativas dos últimos escravos e seus descendentes no sertão cearense*. Dissertação (Mestrado) - Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense. Disponível em: <https://www.historia.uff.br/stricto/td/1641.pdf>. Acesso: 9 mar. 2022.

MIGLIACCIO, Luciano. O século XIX, In: N. Aguilar (org.) *Mostra do Descobrimento: século XIX*, São Paulo, Fundação Bial/Associação Brasil 500 Anos, 2000.

MIGLIACCIO, Luciano. A arte no Brasil entre o Segundo Reinado e a Belle Époque. In: *Sobre a arte brasileira: da Pré-História aos anos 1960*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes; Edições SESC São Paulo, 2014.

MISSÃO Artística Francesa e Pintores Viajantes: França - Brasil no século XIX. Émile Rouède – exposição idealizada por Jean Boghini. Rio de Janeiro: Instituto Cultural Brasil-França; Fundação Casa França-Brasil; Secretaria de Cultura do Estado do Rio de Janeiro, 1990.

MIRANDA, Clícea Maria. *Guarda Negra da Redentora: verso e reverso de uma combativa associação de libertos*. Rio de Janeiro, 2006. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

O BRASIL REDESCOBERTO. *Catálogo de exposição*. Curador geral Carlos Martins. Paço Imperial - IPHAN, exposição realizada entre setembro e novembro de 1999.

OLIVEIRA, Carlos Alberto. Émile Rouède, o correspondente de Ouro Preto. *Urbana: Revista Eletrônica do Centro Interdisciplinar de Estudos sobre a Cidade*, Campinas, v. 9, n. 2, p. 335-353, 2017. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/urbana/article/view/8648571/pdf>. Acesso em: 17 fev. 2022.

OLIVEIRA, Helder. Giovanni Castagneto: um estudo sobre as obras *Marinha com barco* (1895) e *Paisagem com rio e barco ao seco em São Paulo 'Ponte Grande'* (1895). In: COLÓQUIO DO CBHA. 24., *Anais...* Belo Horizonte, 2004. Disponível em: [http://www.cbha.art.br/coloquios/2004/anais/textos/36\\_helder\\_oliveira.pdf](http://www.cbha.art.br/coloquios/2004/anais/textos/36_helder_oliveira.pdf). Acesso em: 30 ago. 2021.

OLIVEIRA, Helder. *Olhar o mar: um estudo sobre as obras "Marinha com barco" (1895) e "Paisagem com rio e barco ao seco em São Paulo 'Ponte Grande'" (1895) de Giovanni Castagneto*. Campinas, 2007. Dissertação (Mestrado) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas.

PATAÇA, Ermelinda Moutinho. Congruências entre cartografia e pintura no Prospecto da Vila de Cameté (1784) de José Joaquim Freire. In: SIMPÓSIO BRASILEIRO DE CARTOGRAFIA HISTÓRICA - Passado Presente nos velhos mapas: conhecimento e poder. *Anais...*, 1., Paraty, 2011. Disponível em: <https://www>.

ufmg.br/rededemuseus/crch/simposio/PATACA\_ERMELINDA\_M.pdf. Acesso em: 13 set. 2021.

PEREIRA, Sônia Gomes. *Arte brasileira no século XIX*. Colaboração de Lucia Gouvêa Pimentel e Patrícia de Paula Pereira. 2. ed. Belo Horizonte: C/Arte, 2021.

PICCOLI, Valeria. O olhar estrangeiro e a representação do Brasil. In: BARCINSKI, Fabiana Werneck (org.). *Sobre a arte brasileira: da Pré-história aos anos 1960*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes; Edições SESC São Paulo, 2012.

PINTURA ao ar livre. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3643/pintura-ao-ar-livre>. Acesso em 23 ago. 2021. Verbetes da Enciclopédia.

PINTURA de gênero. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo912/pintura-de-genero>. Acesso em: 10 ago. 2021. Verbetes da Enciclopédia.

PORTO-ALEGRE. Manuel de Araújo. Memórias sobre a Antiga Escola Fluminense de Pintura. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, Rio de Janeiro, t. 3, p. 547-557, 1841. Disponível em: [https://drive.google.com/file/d/0B\\_G9pg7CxKSsS13dWdnY29Oc2s/view?resourcekey=0-H34DBYsUUU5wHD1zVVrNcQ](https://drive.google.com/file/d/0B_G9pg7CxKSsS13dWdnY29Oc2s/view?resourcekey=0-H34DBYsUUU5wHD1zVVrNcQ). Acesso em: 12 jan. 2022.

RODRIGUES, Jaime. *De costa a costa: escravos e tripulantes no tráfico negreiro (Angola-Rio de Janeiro, 1780-1860)*. Campinas, 2000. Tese (Doutorado) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, Universidade Estadual de Campinas. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/Acervo/Detalhe/192854>. Acesso em: 17 nov. 2022.

RUBENS, Carlos. *Pequena história das Artes Plásticas no Brasil*. São Paulo: Nacional, 1941.

SÁ, Lucilene Antunes Correia Marques de; VASCONCELOS, Thatiana Lima. A evolução da região metropolitana do Recife a partir da cartografia. *Revista Brasileira de Cartografia*, v. 67, n. 4, p. 715-728, 2015. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/revistabrasileiracartografia/article/view/49116/26205>. Acesso em: 1º ago. 2021.

SANTOS, Marcos Florence Martins. *Percurso da crítica de arte brasileira na segunda metade do século XIX*. Programa Nacional de Apoio à Pesquisa da Biblioteca Nacional. Fundação Biblioteca Nacional - Minc, 2015. Disponível em: <https://www.bn.gov.br/sites/default/files/documentos/producao/pesquisa/2015/percursos-critica-arte-brasileira-segunda-metade-seculo-xix.pdf>. Acesso em: 12 jan. 2022.

SANTOS JUNIOR, Edilson Nunes dos. *Sobre as águas da Guanabara: transporte e trabalho no Rio de Janeiro do século XIX (1835-1845)*. Niterói, 2016. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense. Disponível em: <https://app.uff.br/riuff/bitstream/handle/1/14343/Dissert-edilson-nunes-dos-santos-junior.pdf;jsessionid=ABD96FBC243E59B68DCD965E50A9C63B?sequence=1>. Acesso em: 26 abr. 2022.

SANTOS, Marcos Florence Martins. Manuel de Araújo Porto-Alegre e as origens institucionais da crítica de arte no Brasil. *19&20*, Rio de Janeiro, v. 10, n. 2, jul./dez. 2015. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/uah2/mfms.htm>. Acesso em: 12 jan. 2022.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O sol do Brasil: Nicolas-Antoine Taunay e as desventuras dos artistas franceses na corte de d. João*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

SILVA, Anderson Marinho da. *Manoel Ignácio de Mendonça Filho e a pintura de marinha na Bahia*. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal da Bahia. Escola de Belas Artes, 2013. 266 p. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/21408>. Acesso em: 12 jan. 2022.

SILVA, Maria Antonia Couto da. A repercussão da Exposição do Liceu de Artes e Ofícios, realizada em 1882. *Revista de História da Arte e Arqueologia*, n. 21, 2014. Disponível em: <https://www.ifch.unicamp.br/eha/chaa/rhaa/downloads/Revista%2021%20-%20artigo%208.pdf>. Acesso em: 16 fev. 2022.

SILVA, Maria Antonia Couto da. A repercussão das exposições individuais de pintura no Brasil da década de 1880. *19&20*, Rio de Janeiro, v. 9, n. 2, 2014. Disponível em: [http://www.dezenovevinte.net/criticas/exposicoes\\_1880.htm](http://www.dezenovevinte.net/criticas/exposicoes_1880.htm). Acesso em: 5 out. 2021.

SILVA, Maria Antonia Couto da. *O Grupo Grimm: a renovação da pintura de paisagem e a repercussão na imprensa no fim do século XIX*. In: ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS. 26., Campinas: Pontifícia Universidade Católica de Campinas, 2017. Disponível em: [http://anpap.org.br/anais/2017/PDF/HTCA/26encontro\\_\\_\\_\\_SILVA\\_Maria\\_Antonia\\_Couto\\_da.pdf](http://anpap.org.br/anais/2017/PDF/HTCA/26encontro____SILVA_Maria_Antonia_Couto_da.pdf). Acesso em: 15 fev. 2022.

SILVA, Maria do Carmo Couto da; NASCIMENTO, Priscila Amorim Coser do. Historiografia e crítica de arte brasileira no século XIX: uma análise em anais de eventos científicos de 2000-2015. In: ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE: os silêncios na História da Arte. 12., *Anais...* Campinas: UNICAMP, 2017. Disponível em: <https://www.ifch.unicamp.br/eha/atas/2017/Maria%20do%20Carmo%20Couto%20da%20Silva%20e%20Priscila%20Amorim%20Coser%20do%20Nascimento.pdf>. Acesso em: 12 fev. 2022.

SILVA, Rosângela de Jesus. Angelo Agostini: crítica de arte, política e cultura no Brasil do Segundo Reinado. *Revista de História da Arte e Arqueologia*, n. 6, 2006. Disponível em: <https://www.ifch.unicamp.br/eha/chaa/rhaa/downloads/Revista%206%20-%20artigo%209.pdf>. Aceso em: 20 nov. 2022.

SILVA, Rosângela de Jesus. *A crítica de arte de Angelo Agostini e a cultura figurativa do final do Segundo Reinado*. Campinas, 2006. Dissertação (Mestrado) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas. Disponível em: <https://1library.org/document/yeo36k7q-critica-angelo-agostini-cultura-figurativa-final-segundo-reinado.html>. Acesso em: 30 jan. 2022.

SILVA, Rosângela de Jesus. Angelo Agostini, Felix Ferreira e Gonzaga Duque Estrada: contribuições da crítica de arte brasileira no século XIX. *Revista de História da Arte*

e *Arqueologia*, n. 10, 2009. Disponível em: <https://www.unicamp.br/chaa/rhaa/downloads/Revista%2010%20-%20artigo%203.pdf>. Acesso em: 25 jan. 2021.

SILVA, Rosângela de Jesus. Crítica de arte na imprensa carioca do século XIX: Revista Musical e de Belas Artes. In: ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTES: História da Arte e instituições culturais – Perspectiva em Debate. 3., Campinas: IFCH/UNICAMP, 2007. Disponível em: <https://www.ifch.unicamp.br/eha/atas/2007/SILVA,%20Rosangela%20de%20Jesus.pdf>. Acesso em: 12 mar. 2022.

SILVA, Rosângela de Jesus. Imprensa e crítica de arte no Brasil: Angelo Agostini. 19&20, Rio de Janeiro, v. 3, n. 3, 2008. Disponível em: [http://www.dezenovevinte.net/artistas/aa\\_rosangela.htm](http://www.dezenovevinte.net/artistas/aa_rosangela.htm). Acesso em: 12 fev. 2022.

SQUEFF, Leticia. Quando a história (re)inventa a arte: a Escola de Pintura Fluminense. *Rotunda*, Campinas, n. 1, 2003. Disponível em: [https://www.academia.edu/42831534/Revista\\_Rotunda\\_n\\_01\\_2003\\_](https://www.academia.edu/42831534/Revista_Rotunda_n_01_2003_). Acesso em: 12 jan. 2021.

SUBLIME. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3655/sublime>. Acesso em: 24 de agosto de 2021. Verbetes da Enciclopédia.

TAVARES, André. Émile Rouède, Olavo Bilac e a criação de uma história das artes em Minas Gerais no século XIX. *Rotunda*, Campinas, n. 2, 2003

TERRA, Carlos Gonçalves. Arte e natureza nas pinturas do Museu Nacional de Belas Artes. *Anuário do Museu Nacional de Belas Artes – Nova Fase*. Rio de Janeiro, v. 1, 2009. Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/318876607/anuario-mnba-2009-pdf>. Acesso em: 4 abr. 2022.

XILOGRAVURA. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo14335/xilogravura>. Acesso em: 2 jan. 2022. Verbetes da Enciclopédia.

VIVAS, Rodrigo; MIRANDA, Gabriela. *Emílio Rouède: das marinhas à cidade moderna, 19&20*, Rio de Janeiro, v. 13, n. 1, 2018. Disponível em: [http://www.dezenovevinte.net/obras/rv\\_rouede.htm#\\_edn30](http://www.dezenovevinte.net/obras/rv_rouede.htm#_edn30). Acesso em: 12 mar. 2022.