



SEBASTIÃO VIEIRA FERNANDES E O RETRATO DE BETHENCOURT DA SILVA

Marco Antonio Baptista¹

SEBASTIÃO VIEIRA FERNANDES AND THE PORTRAIT
OF BETHENCOURT DA SILVA

SEBASTIÃO VIEIRA FERNANDES Y EL RETRATO DE
BETHENCOURT DA SILVA

¹ Professor e pintor. Graduado em Pintura (EBA – UFRJ). Mestre em Artes Visuais (História e Teoria – PPGAV/UDESC). Doutorando em Artes Visuais (História e Teoria PPGAV/UDESC). Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1822277137965965>; Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-9194-4290>; E-mail: marco.bap@gmail.com

RESUMO

O retrato de Bethencourt da Silva é uma complexa composição do artista catarinense Sebastião Vieira Fernandes. O personagem central dessa obra, Bethencourt da Silva, é o idealizador e mantenedor do Liceu de Artes e Ofícios, local onde Sebastião Fernandes teve formação e atuou como professor até seus últimos dias. A composição criada para homenagear Bethencourt celebra também o aniversário de fundação do Liceu, que, ao lado da Academia Imperial de Belas Artes, foi um dos principais centros de ensino de artes no Brasil. Através da leitura detalhada dos elementos figurativos e da estrutura compositiva, procura-se entender um pouco mais do caráter do retratado tal como apresentado pelo pintor, e, por conseguinte, reconhecer também um pouco da linguagem poética do artista. Da mesma forma, é perceptível que a conexão entre artista e retratado desenvolvida pelo vínculo destes com o Liceu se materializa nas cores e formas desta pintura.

Palavras-Chave: Sebastião Vieira Fernandes; Bethencourt da Silva; Liceu de Artes e Ofícios; retrato nas artes visuais

ABSTRACT

The portrait of Bethencourt da Silva is a complex composition by the Santa Catarina artist Sebastião Vieira Fernandes. The central character of this work, Bethencourt da Silva, is the creator and maintainer of the Lyceum of Arts and Crafts, where Sebastião Fernandes was educated and worked as a teacher until his last days. The composition created to honor Bethencourt also celebrates the anniversary of the foundation of the Liceu, which, along with the Imperial Academy of Fine Arts, was one of the main centers for art education in Brazil. Through the detailed reading of the figurative elements and the compositional structure, we try to understand a little more of the character of the person portrayed as presented by the painter, and, consequently, recognize from the artist a little of his poetic language. In the same way, it is perceptible that the connection between the artist and the person portrayed, developed by their bond with the Liceu, is materialized in the colors and shapes in this painting.

Keywords: Sebastião Vieira Fernandes; Bethencourt da Silva; Lyceum of Arts and Crafts; portrait in the visual arts

RESUMEN

El retrato de Bethencourt da Silva es una compleja composición del artista catarinense Sebastião Vieira Fernandes. El personaje central de esta obra, Bethencourt da Silva, es el creador y mantenedor del Liceo de Artes y Oficios, donde Sebastião Fernandes se formó y trabajó como profesor hasta sus últimos días. La composición creada en homenaje a Bethencourt celebra también el aniversario de la fundación del Liceo, que, junto con la Academia Imperial de Bellas Artes, fue uno de los principales centros de enseñanza artística de Brasil. A través de la lectura detallada de los elementos figurativos y de la estructura compositiva, buscamos entender un poco más el carácter del retratado tal y como lo presenta el pintor, y por tanto, reconocer también un poco del lenguaje poético del artista. Asimismo, es perceptible que la conexión entre el artista y el retratado, desarrollada por su vínculo con el Liceo, se materializa en los colores y las formas de este cuadro.

Palabras clave: Sebastião Vieira Fernandes; Bethencourt da Silva; Liceo de Artes y Oficios; retrato en las artes visuales

Introdução

Segundo os biógrafos Henrique Boiteux (1944) e Argeu Guimarães (1977), Sebastião Fernandes² foi um pintor premiado na Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro e autor de vasta produção pictórica. Henrique Boiteux (1862-1945) foi contemporâneo do pintor e seu admirador, e homenageou postumamente o artista com o livro *Santa Catarina nas Belas Artes: O pintor Sebastião Vieira Fernandes* (1944). Nessa obra, o escritor apresenta uma lista de obras que naquele momento se encontravam em igrejas, na Escola Nacional de Belas Artes (Antiga Academia Imperial) e no Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro, além de outros lugares públicos e coleções particulares. Outro a trazer mais incisivamente a história do artista foi seu sobrinho-neto, o diplomata e escritor Argeu Guimarães (1892-1967), que também se manteve muito próximo do artista e de sua produção. No livro *Auréola de Victor Meirelles* (1977), Argeu Guimarães narra fatos da sua vida e relata a dificuldade em catalogar as obras do tio após seu falecimento, a fim de preservar sua memória.

A partir dessas referências, partiu-se em busca das obras de Sebastião Vieira Fernandes. Ironicamente, em sua terra natal, Florianópolis, encontram-se apenas duas pinturas com a assinatura do artista. Ainda mais intrigante é o fato de que nenhuma delas é um retrato, gênero que, segundo os autores acima, foi grandemente explorado pelo artista.

Partindo das pinturas mantidas no Museu Histórico de Santa Catarina e da lista de obras redigida por Boiteux (1944), as buscas pelas pinturas do artista passaram por igrejas, prédios públicos e o centenário Liceu de Artes e Ofícios. Após encontros e desencontros, no salão nobre do Liceu foi possível encontrar o motivo central desse artigo, o *Retrato de*

² Parte das informações e obras mencionadas nesse artigo encontram-se em: BAPTISTA, Marco A. A produção pictórica de Sebastião Vieira Fernandes - Dissertação (mestrado) -- Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Florianópolis, 2020.

Bethencourt da Silva, 1903. Nesta pintura, o artista homenageia aquele que foi o idealizador do Liceu do Rio de Janeiro e seu presidente até os últimos dias. A pintura destoa dos demais retratos conhecidos do artista pela quantidade de elementos e complexo arranjo compositivo. Na pintura, Bethencourt da Silva é mostrado segurando em suas mãos a planta do novo prédio do Liceu. Ela também apresenta uma escrivaninha projetada pelo retratado, que ainda está em uso na instituição; em um pequeno retrato, Sebastião Fernandes representa o mestre e colega de docência, Victor Meirelles, além de outros detalhes que merecem atenção.

O retratista Sebastião Vieira Fernandes

Sebastião V. Fernandes nasceu em 19 de janeiro de 1866, filho de Manuel Vieira Fernandes e Maria Madalena, na cidade do Desterro, atual Florianópolis. Sebastião Fernandes começou seus estudos de desenho e pintura com Manoel Francisco das Oliveiras (1829 – 1898), também conhecido como Maneca Margarida, em uma grande sala de sua casa na rua do Príncipe, hoje Conselheiro Mafra, perto do bairro da Figueira, conforme nos conta Boiteux (1944).

Dando continuidade à sua vocação artística, no ano de 1880, aos 14 anos, instalou-se na capital do Império, a cidade do Rio de Janeiro, com auxílio de parentes. Lá, começou a frequentar as aulas no Liceu de Artes e Ofícios. Nesta instituição, o já famoso conterrâneo Victor Meirelles (1832-1903), então professor e vice-diretor da instituição, foi um de seus mestres e, posteriormente, seu colega de profissão.

Sebastião Fernandes pertencia a uma geração de artistas do final do século XIX que, conforme Sonia Gomes Pereira, 2008, possuía grande versatilidade. Essa versatilidade se dava devido a importância atribuída às tipologias - a solução entre tema e forma. Nesse sentido, as escolhas temáticas dos artistas eram mais tipológicas que estilísticas. Uma das características dessa geração de artistas, da virada do século XIX para o



FIGURA 1.

Foto de Sebastião Vieira Fernandes. Fonte: Freire, 1916.

XX, era dispor de um repertório vasto de linguagens. Essas linguagens eram escolhidas principalmente de acordo com sua adequação à temática (PEREIRA, 2008, p. 86). Numa prática figurativa ligada à narrativa, as escolhas da composição em relação ao tema exigiam que o artista tivesse um grande conhecimento da tradição. Era através das cópias dos mestres que os alunos iam se familiarizando com as soluções adotadas. Dessa forma, era possível montar uma tipologia diferente para cada tema (PEREIRA, 2016, p. 174). Nesse sentido, para cada escolha temática ou de gênero - seja paisagem ou retrato - sugeria-se um procedimento construtivo diferente. Esse procedimento era comumente adotado por ser considerado como o mais adequado, seguindo, assim, as soluções alcançadas no passado. Assim sendo, a tipologia do retrato implicava no uso da tradição e no conhecimento do passado. Dessa maneira, era possível balancear e utilizar aquilo que era mais adequado ao trabalho (PEREIRA, 2016, p. 173).

Muitos artistas do fim do século XIX procuravam adaptar seu processo de construção pictórica às necessidades do tema proposto. O procedimento adotado para realizar um retrato seguia métodos tradicionais, sempre partindo do *ébauche*, como nos revelam as pesquisas realizadas no acervo do Museu Dom João VI por Monique Queiroz em 2011. “Os mestres acadêmicos eram bastante enfáticos quanto a essa maneira de construção plástica, afirmavam que os alunos deviam estar acostumados a ter em mente a massa antes de serem autorizados a finalizar os detalhes” (QUEIROZ, 2011). Tendo efetuado a marcação, distinguam-se as áreas de luz e sombra, seguindo a fórmula de *empâtez les clairs; peignez légèrement les ombres*, ou seja, áreas de luz empastadas e sombras transparentes e diluídas. Veremos como o procedimento adotado por Sebastião Fernandes se adequa ao procedimento tradicional ao olharmos para o *Retrato de Bethencourt da Silva* (Fig. 2).

Sebastião Vieira Fernandes realizou grande número de retratos, tantos que ficou reconhecido como um pintor retratista. Pode haver

quem entenda essa prática como algo menor dentro das artes, mas realizar retratos era a forma mais garantida de um artista se manter financeiramente sem abandonar sua prática.

Referente ao gênero do retrato, o poeta e crítico francês Charles Baudelaire (1821-1867) afirmou que “quanto mais a matéria é, em aparência, concreta e sólida, mais o trabalho da imaginação é sutil e laborioso. Um retrato!” (LICHTENSTEIN, 2006). O biógrafo de Sebastião Fernandes, Henrique Boiteux (1944, p. 33), conta que em seu ateliê o artista “dedicou-se a pintura de retratos, que, pela perfeição com que os executava, lhe foi granjeando nomeada e freguesia, dando-lhe, desse modo, dias mais folgados, tanto a si como à sua dedicada companheira”. Sobre sua produção, Argeu Guimarães (GUIMARÃES, 1977, p. 175) escreve que “os retratos de sua feitura somaram centenas, nas velhas residências, no inesquecível Liceu, no Centro Catarinense, além dos enviados a Santa Catarina, ao palácio do governo, ao Instituto Histórico local e alhures”.

No texto de Baudelaire A apologia da paisagem e a crítica do retrato, incluído numa coletânea por Lichtenstein publicada em português em 2006, encontramos uma frase arrebatadora sobre o retrato:

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

bom retrato sempre me parece uma biografia dramatizada, ou melhor, um drama natural inerente a qualquer homem (LICHTENSTEIN, 2006, p. 129-130).

Dentro de um retrato se apresentam formas, cores e texturas em constante confronto, arbitradas pelo pincel do pintor. Nesta organização de cores e formas, o artista perpetua a ilusão de um rosto, que ao longo dos anos, sofrerá a ação do tempo até o dia em que deixará de existir, ficando apenas a imagem construída como um testemunho de sua memória. Para o bom retratista é importante ser capaz de transmitir não somente aquilo que a visão alcança, mas também manifestar paixões e valores imateriais do retratado, através da incorporação de elementos simbólicos e algum grau de expressividade.

Um retrato se distingue de outros gêneros pela importância dada a afirmação da identidade. Um retrato é uma construção imagética de um indivíduo carregado de memórias e histórias. Diferentemente dos animais, que são identificados ou representados apenas como espécie, como afirma Schopenhauer, somente o ser humano possui caráter individual. Nenhum outro objeto nos atrai tanto para a intuição estética, nos arrebatando e nos atormentando quanto a figura e o rosto do homem, nos colocando no estado de puro conhecer.

Apenas o homem tem caráter individual: daí separar-se na expressão do homem pela pintura e pela escultura, o caráter da espécie do caráter do indivíduo: o primeiro chama-se então beleza, no sentido objetivo, e o segundo conserva o nome “caráter” ou expressão; com isso entra em cena uma dificuldade nova, a de expor os dois perfeitamente e ao mesmo tempo, no mesmo indivíduo. (SCHOPENHAUER, 2003 p. 160)

Nos retratos, embora muitas vezes a quantidade de elementos visuais, ritmos e cores não sejam tão evidentes quanto em uma pintura histórica,

paisagem, pintura de gênero ou até uma natureza morta, cada elemento tem peso visual e deve se relacionar com o todo.

O pintor, quando retrata alguém, deve ir além da técnica e apresentar algo mais do que apenas uma captura de um instante qualquer do retratado. Burckhardt (2012) fala que a fama de Ticiano (1473/90 – 1576) não se deve apenas às suas capacidades técnicas, mas à maneira como ele concebeu a imagem em um “bom momento”. Essa maneira misteriosa de Ticiano retratar vale para todos os grandes mestres:

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

O olhar do retratado, sua postura, os elementos em segundo plano que, nas palavras de Burckhardt, estabelecem o “bom momento” podem ser percebidos na obra Sebastião Fernandes, *Retrato de Bethencourt da Silva* (Fig. 5). Nesta pintura o artista insere elementos intimamente ligados ao retratado, que traduzem seu caráter.

No retrato de Bethencourt da Silva que analisaremos com mais detalhamento a seguir, veremos que Sebastião Fernandes teria usado algum tipo de recurso fotográfico como apoio para a pintura deste retrato. Argeu Guimarães conta que o artista empregava a fotografia como recurso quando o modelo não se dispunha a posar. “Em muitos casos, sendo o modelo rebelde à pose, devia contentar-se com uma fotografia” (GUIMARÃES, 1977, p. 175). O autor também conta que Sebastião Fernandes, por necessidade, humildemente cedia às implicâncias dos

clientes que muitas vezes propunham uma pintura com aspecto de fotografia. “Os tais clientes, ricos, além do mais, em busca de fotos cromatizadas, corrompiam o gosto da verdadeira criação livre. Nem liberdade, nem fantasia, nem originalidade” (GUIMARÃES, 1977, p. 175).

A crítica de Guimarães à ausência de originalidade parece ser incoerente com o que entendemos sobre a tradição à qual Sebastião Fernandes estava vinculado. Muito se difunde sobre os rigores da Academia e sua ausência de liberdade, porém o ensino na Academia de Belas Artes não impedia a originalidade ou a liberdade, ao contrário, era algo estimulado. No concurso para o Prêmio Viagem ao Exterior de 1887, do qual Fernandes foi um dos participantes, a comissão de avaliação teve como importante critério “a valentia da execução e maneira de pintar.”³ Segundo, na Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro, o individualismo, o temperamento e a originalidade eram conceitos enfatizados no final do século XIX, segundo pesquisadores e críticos (PEREIRA, 2016, p 251).

Por pertencer a esta época de mudanças e ter sido aluno de destaque nos concursos da Academia⁴, Sebastião Fernandes foi impelido a desenvolver uma arte que herdasse os ensinamentos dos mestres do passado ao mesmo tempo em que despertava sua originalidade e liberdade criativa. No entanto, por necessidades financeiras, como relatado por Argeu Guimarães (1977), ao atuar como retratista, o pintor teve que silenciar sua liberdade para agradar ao gosto de muitos clientes que preferiam apenas uma reprodução fotográfica em uma tela pintada.

O retrato de Bethencourt da Silva

3 Ata da sessão da congregação acadêmica de 08 de nov. de 1887 – Acervo digital do Museu D. João VI.

4 Ficha de Verbetes: Sebastião Vieira Fernandes – Biblioteca do Museu Nacional de Belas Artes. Livro de atas de seções do corpo acadêmico da AIBA – 22 de dez. de 1883. Acervo digital do Museu DJVI.
Livro de atas de seções do corpo acadêmico da AIBA – 19 de dez. de 1886. Acervo digital do Museu DJVI.

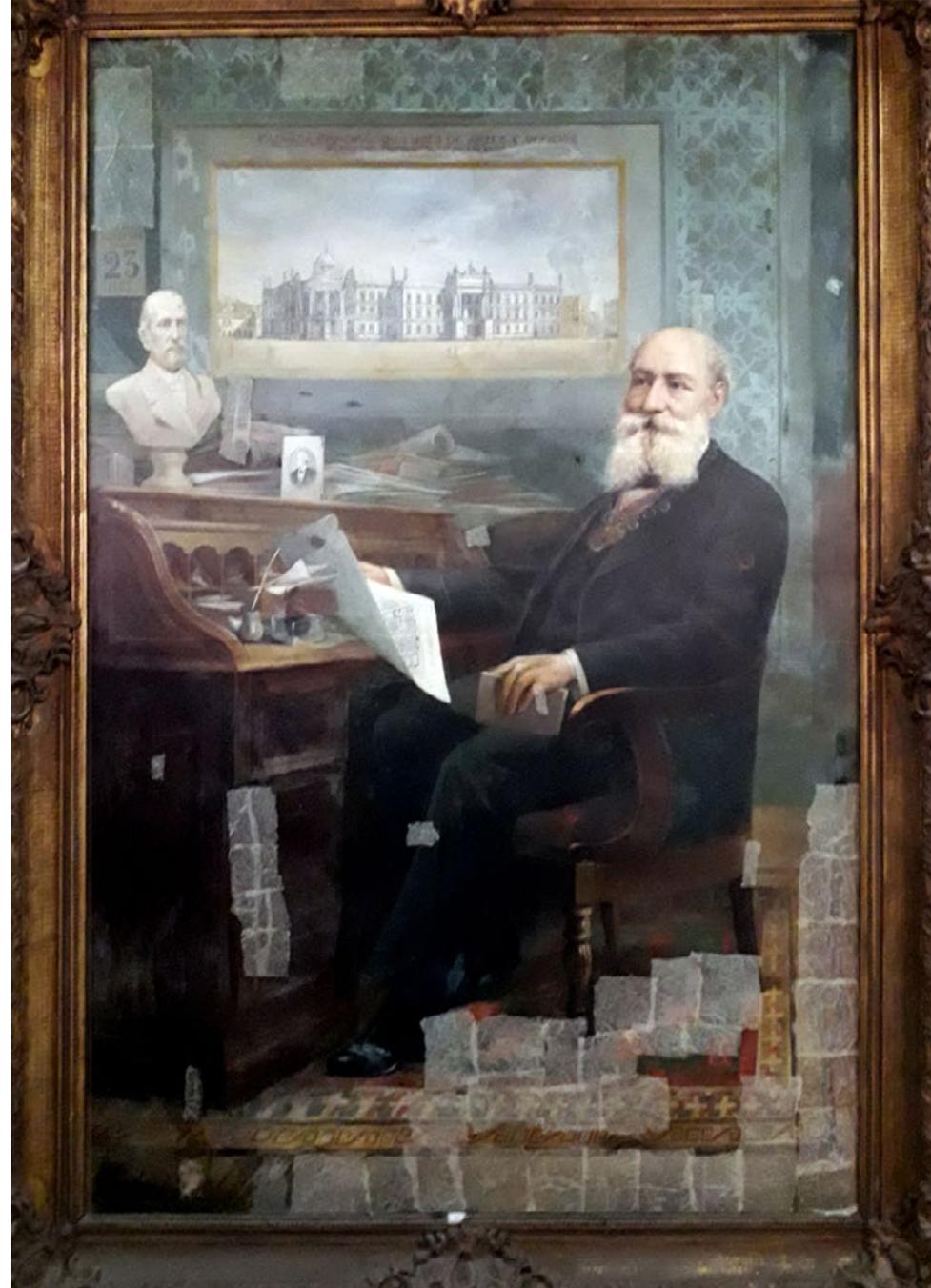


FIGURA 2.

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

A ligação de Bethencourt da Silva com Sebastião Fernandes é muito próxima devido ao Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro, onde o artista deu início à sua formação, aos 14 anos, e posteriormente atuou como docente até seus últimos dias. Nessa instituição, muitos nomes importantes das artes visuais dedicaram-se voluntariamente ao ensino, dentre os quais o também catarinense, Victor Meirelles.

Francisco Joaquim Bethencourt da Silva (1831-1911) foi o idealizador e presidente da Sociedade Propagadora de Belas Artes e do Liceu, onde dedicou-se à formação de artistas e trabalhadores qualificados. Foi Arquiteto da Casa Imperial e da Santa Casa da Misericórdia, o primeiro a realizar no Brasil trabalhos de urbanismo e a introduzir a ornamentação floral esculpida. Sua trajetória começa como aluno de Grandjean de Montigny (1776-1850) na Academia Imperial do Rio de Janeiro, onde também foi professor, assim como na escola Politécnica do Rio de Janeiro. Poeta e jornalista, redigiu e colaborou para diversas revistas e periódicos. (BIELINSKI, 2003).

Além do vínculo com o Liceu, retratista e retratado compartilhavam outra instituição de ensino, a Academia Imperial de Belas Artes. Nesta instituição, o artista ingressou aos 18 anos, em 1880, segundo conta Argeu Guimarães (1977, p. 161). Embora Bethencourt da Silva lecionasse para a classe de arquitetura e Sebastião Fernandes fosse aluno de Pintura, é provável que também neste espaço estabelecessem algum tipo de contato.

O retrato pintado de Bethencourt da Silva (Fig. 2) se encontra no salão nobre do prédio atual do Liceu de Artes e Ofícios, na Praça Onze, região central do Rio de Janeiro. Em agosto de 2019, quando a fotografamos, encontrava-se sujeita a um procedimento de conservação e restauro chamado tecnicamente de “faceamento”, que evita a queda da camada pictórica até que medidas de restauração sejam tomadas. Devido a isso, apresentava partes encobertas, o que terá prejudicado a leitura visual de algumas áreas.

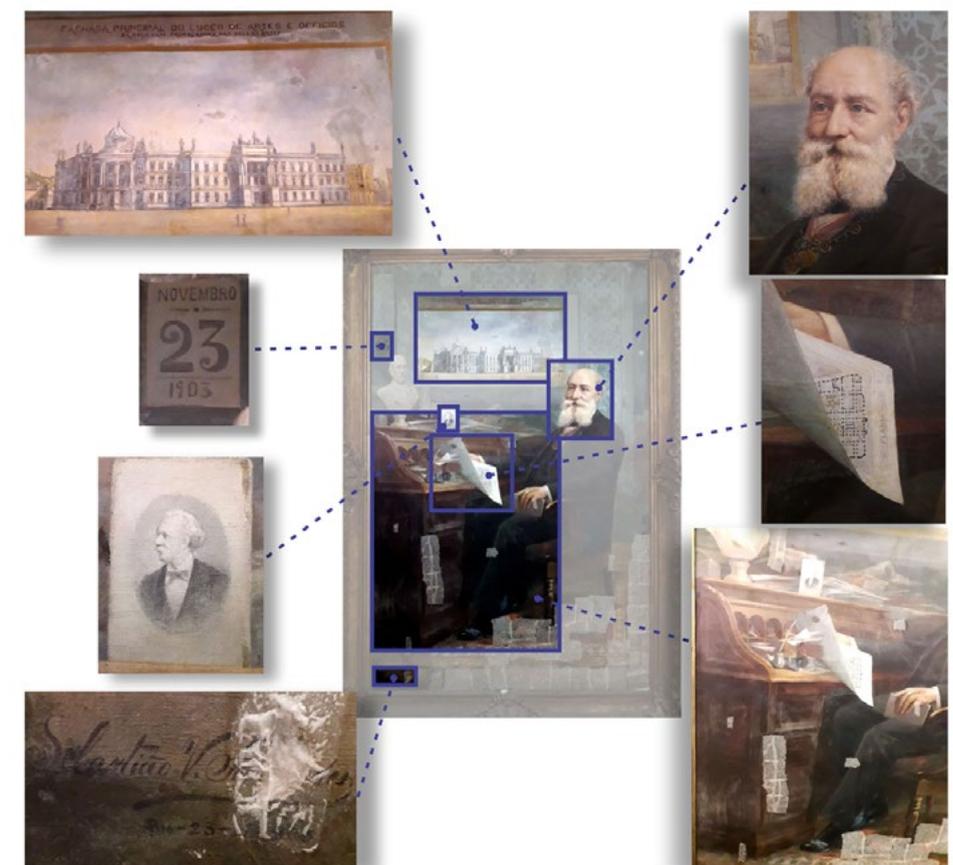


FIGURA 3.

Detalhes do Retrato de Bethencourt da Silva

O retrato carrega elementos que conectam a vida e a obra do retratado, apresentando não somente sua aparência física, mas também suas qualidades e valores. Inicialmente, fragmentaremos esta imagem para olhar atentamente alguns detalhes colocados pelo artista na pintura.

Longe de serem apenas decorativos, ou visarem preencher a cena, cada um dos elementos dispostos nesse retrato fala um pouco sobre o retratado. Nesta pintura, Bethencourt da Silva é apresentado entre livros; o visionário arquiteto que já vislumbrava, para além da planta, o prédio que seria a nova sede do Liceu. O arquiteto carrega muito do espírito do Liceu, como formador não somente de artistas, mas de mão de obra qualificada para a indústria. Neste espaço, como já mencionado os docentes do Liceu atuavam sem receber remuneração alguma por seu trabalho. Sendo assim, os alunos poderiam estudar gratuitamente ao lado de grandes personagens do século XIX e início do XX.

Detalhe – Cabeça de Bethencourt da Silva

No detalhe do rosto (Fig. 4) nota-se que a comparação com a fotografia ilumina ainda mais a pintura. Percebe-se que Bethencourt assumiu um olhar sereno e distante na pintura, a barba é mais fofa e suave que na fotografia. Agrega-se o fato de que, na fotografia, os contrastes são mais acentuados, sem meios-tons, o que é grandemente explorado na pintura, criando uma vasta gama de tonalidades. Leves mudanças também na forma estrutural são visíveis, como um leve reclinar da cabeça mostrando um pouco mais do lado direito do retratado e um singelo sorriso que parece se esboçar entre a densa barba. É aparente a admiração do pintor pelo retratado. O retrato é como um tributo de um discípulo a um grande mestre.

A semelhança entre a pintura da cabeça de Bethencourt da Silva (Fig. 4) e a fotografia ao lado sugere o uso de uma reprodução fotográfica para auxiliar ou agilizar o processo do artista. Nesta comparação de imagens

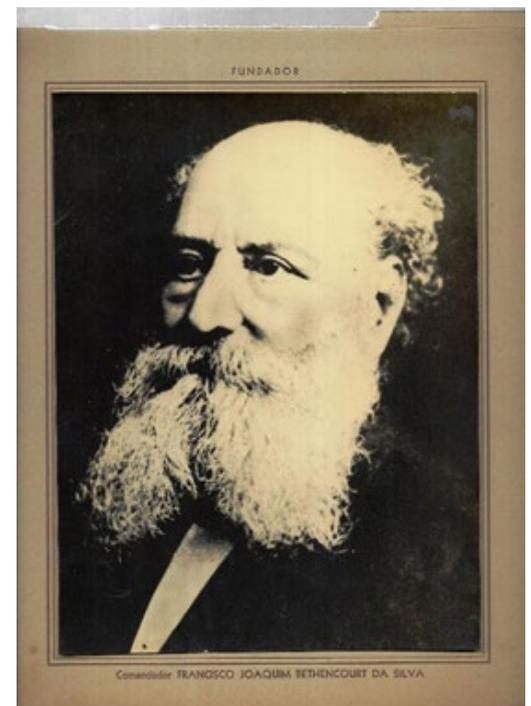
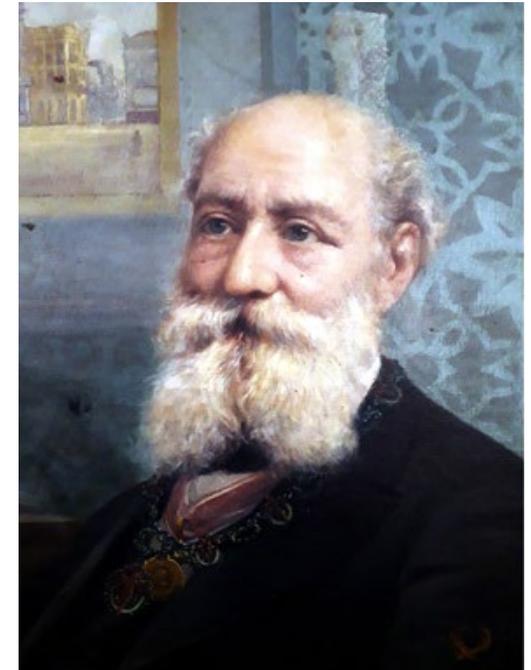


FIGURA 4.

Acima a pintura de Sebastião Fernandes (detalhe); abaixo a fotografia de Bethencourt da Silva – fotografia leiloadada em 26/10/2016 por Thais Queiroz Leiloeira

é notável a similaridade nos detalhes e o posicionamento.

Como já mencionado, Fernandes era adepto do uso da fotografia, instrumento que inicialmente causou divisões na Academia. Oliveira (2013, p. 169) afirma que, com o surgimento da fotografia, em um primeiro momento houve conflito com a nova tecnologia de captura de imagem, mas esta logo tornou-se uma ferramenta aceita por uns artistas e criticada por outros, tanto dentro quanto fora da Academia. Mesmo em meio a críticas, o uso da fotografia tornou-se cada vez mais frequente entre os pintores, sendo as encomendas de retratos a óleo sempre precedidas de um retrato fotográfico que serviria de modelo para o pintor. Considera-se que os clientes exigiam dos pintores retratos fiéis como fotografias, porém sem se disporem a ficar horas posando para o artista. (OLIVEIRA, 2013, p. 162).

Embora Sebastião Fernandes tenha adotado essa ferramenta, copiar fielmente a fotografia não é o objetivo final, mas esta servia como ponto de partida. Nota-se que o artista parte da fotografia, mas não fica preso a ela: modifica a forma, as tonalidades, as sombras e os contrastes para suprir as necessidades pictóricas. Aqui se apresenta a clara distinção de uma obra que, mesmo mantendo firme o pé na tradição figurativa, carrega originalidade e liberdade.

Detalhe – A data

Descendo o olhar sobre a pintura, na base da composição a assinatura do artista encontra-se em parte recoberta pelo faceamento. Também no alto, à esquerda, é representada a página do calendário referente ao mesmo dia, 23 de novembro de 1903. Por que esta data estaria tão evidenciada na composição? Tratava-se da celebração dos 47 anos de fundação do Liceu, em 23 de novembro de 1856. Bielinski (2003, p. 63) conta que neste dia, no salão do antigo Museu Nacional, na atual praça da República, foi proposto em assembleia o surgimento do Liceu de Artes



FIGURA 5.

Detalhe da assinatura e data na pintura de Bethencourt da Silva

e Ofícios por iniciativa de Bethencourt da Silva. Na ata do evento, todos os 99 presentes assinaram o registro e se tornaram sócios-fundadores da instituição, sendo esse o registro de surgimento do Liceu no Rio de Janeiro.

Detalhe – Victor Meirelles

Novamente ao observar a superfície da tela, no alto da escrivaninha é possível identificar um pequeno retrato monocromático de Victor Meirelles (1832 – 1903). Na figura 6, aproxima-se o detalhe da pintura de Bethencourt com o retrato de Meirelles realizado por Pedro Peres (1841 – 1923) aproximadamente no mesmo período, pois, embora sem data especificada, estima-se que a aquarela de Peres tenha sido pintada em 1900. Trata-se de uma pequena homenagem do pintor ao seu mestre, falecido em 22 de fevereiro daquele mesmo ano. As duas imagens são muito similares, criando a especulação de qual seria a fonte em comum. Talvez, uma mesma fotografia que os artistas tivessem acesso.

Os motivos que levaram Sebastião Fernandes a unir seus dois grandes mestres, Victor Meirelles e Bethencourt da Silva é a proximidade de longa data que ambos tinham. Bielinski (2009) conta que Bethencourt atuava como secretário e professor do Liceu e, em fevereiro de 1869, assumiu a direção da instituição. Neste mesmo ano Victor Meirelles tornou-se o 1º vice-diretor, também no Liceu, cargo que ocupou por 11 anos. Já como professor, Victor Meirelles atuou de 1867 até o ano de seu falecimento, 1903. Além do Liceu, ambos dividiam também a cátedra na Academia Imperial de Belas Artes, de onde Sebastião Fernandes recebeu vários prêmios como estudante distinto de pintura.

Detalhe – A escrivaninha

Ao centro da composição, uma escrivaninha projetada por Bethencourt

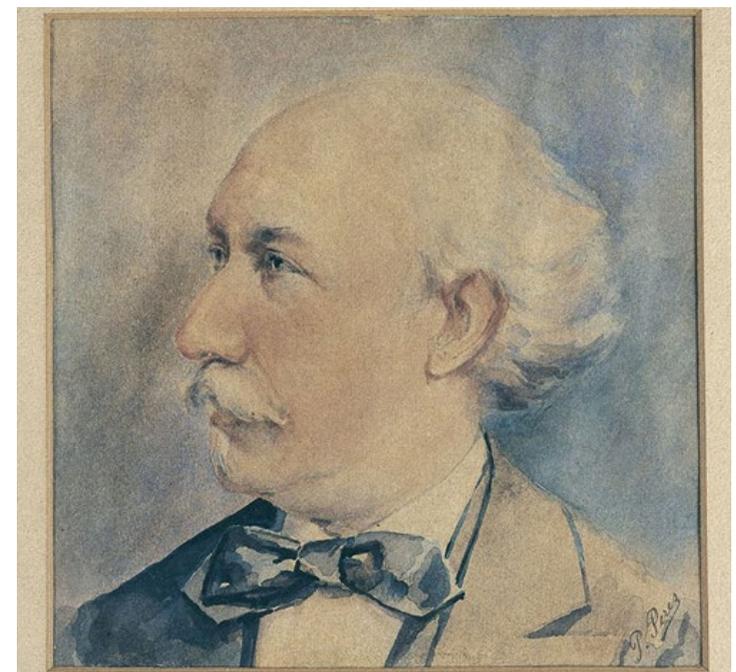
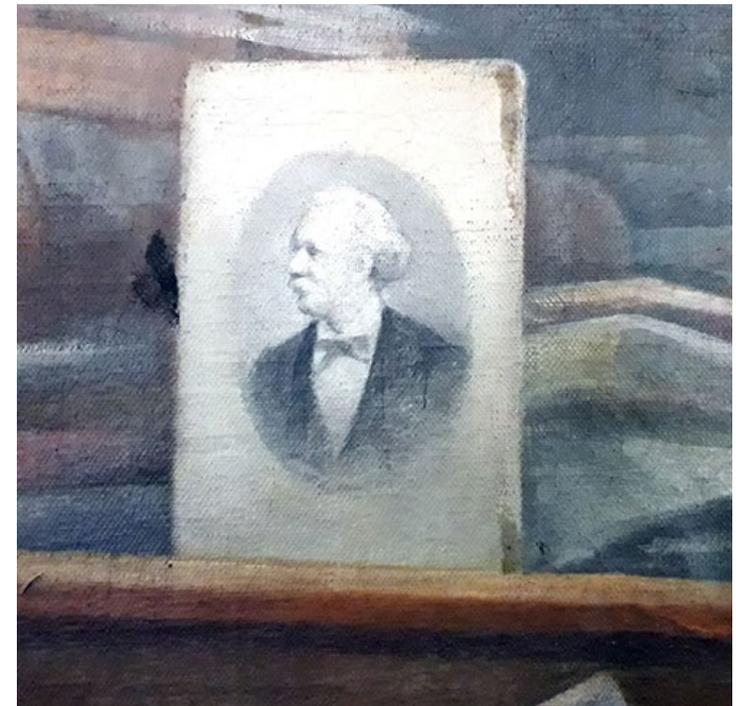


FIGURA 6.

Acima, Victor Meirelles no *Retrato de Bethencourt da Silva*.
Abaixo, *retrato de Victor Meirelles* por Pedro Peres, circa 1900, Rio de Janeiro/RJ, aquarela sobre papel, 16,4 x 16,4 cm. Acervo do Museu Victor Meirelles, Florianópolis, SC

da Silva ampara grande parte dos elementos que aludem ao caráter do retratado (Fig. 7). Embora não seja possível ver no retrato, o móvel conta com um dispositivo curioso, ainda em funcionamento: um sistema de engrenagens que, com apenas alguns movimentos e sem esforço algum, faz surgir do tampão uma máquina de escrever. Sendo o Liceu uma instituição de formação profissional que oferecia cursos teóricos e práticos e habilitava seus alunos para funções técnicas da indústria, a escrivaninha de Bethencourt da Silva carregava um duplo significado. Do mesmo modo que entendemos a escrivaninha como espaço de estudo teórico e trabalho mental, o móvel se apresentava como fruto do desenvolvimento das habilidades manuais, do saber fazer, necessárias para formação de trabalhadores.

Na pintura, a estrutura de madeira é representada diagonalmente revelando curvas, relevos e entalhes sobre a madeira. A inserção desse móvel sustenta grande parte da composição, criando linhas verticais e diagonais que direcionam o olhar para o personagem principal da pintura, Bethencourt da Silva. No que se refere à sua construção plástica, a tonalidade do móvel na tela é mais clara que na fotografia. Contudo, a fluidez da pintura construída sem empastes e uma rasa camada pictórica retira parte da opacidade da madeira, tornando a representação mais leve. Dessa forma, a escrivaninha não rivaliza, mas destaca o tema central, a figura de Bethencourt da Silva.

Neste retrato, tanto a escrivaninha quanto Bethencourt dispõem-se diagonalmente, não estando em paralelo ou perpendicularmente à parede aos fundos da composição. Da mesma forma, o tapete estabelece um ângulo reto que se acorda com a construção arquitetônica da sala, mas não com a escrivaninha – subvertendo as expectativas visuais do observador e criando uma perspectiva inusitada.



FIGURA 7.

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

Detalhe – O gesto

A posição como Bethencourt está assentado, principalmente o posicionamento das pernas (Fig. 8), insinua o repouso que precede uma ação a qualquer momento. O mesmo posicionamento presente na pintura de Debret, *Sagração de Dom Pedro I* de 1828. Sendo Debret um dos principais responsáveis por introduzir o sistema de ensino acadêmico no Brasil, e Sebastião Fernandes um dos pintores ligados a tradição, a escolha das pinturas de ambos os artistas, para fins de comparação, é uma maneira de salientar esse vínculo. Na imagem, tanto o monarca quanto Bethencourt da Silva parecem em estado de repouso, mas também de prontidão, prestes a agirem. Talvez o pintor tenha querido traduzir a estabilidade e inquietude tal como o fez o mestre de seus mestres. Neste cenário aparentemente reorganizado, Bethencourt da Silva se apresenta em um momento de pausa de suas atividades para apresentar seus novos projetos.

Detalhe – O projeto do novo Liceu

Segundo Bielinski (2009), o novo prédio projetado por Bethencourt da Silva (Fig. 9) começou a ser construído em 1910 e foi concluído em 1926. O imponente prédio localizava-se no centro da cidade do Rio de Janeiro (Fig. 10 e 11). No andar térreo funcionavam algumas empresas. O aluguel arrecadado contribuía para que o Liceu mantivesse a gratuidade dos seus cursos para a população carioca. Uma dessas empresas a alugar as acomodações do Liceu foi o Jornal *O Globo* (Fig. 11). O prédio estava situado entre o atual Largo da Carioca, Avenida Almirante Barroso, Avenida Rio Branco e uma pequena rua que recebeu o nome de Rua Bethencourt da Silva (saída do Metrô da Carioca). Neste prédio o Liceu se manteve até 1940, quando a propriedade passou para as mãos da prefeitura e posteriormente para a Caixa Econômica Federal. O prédio de

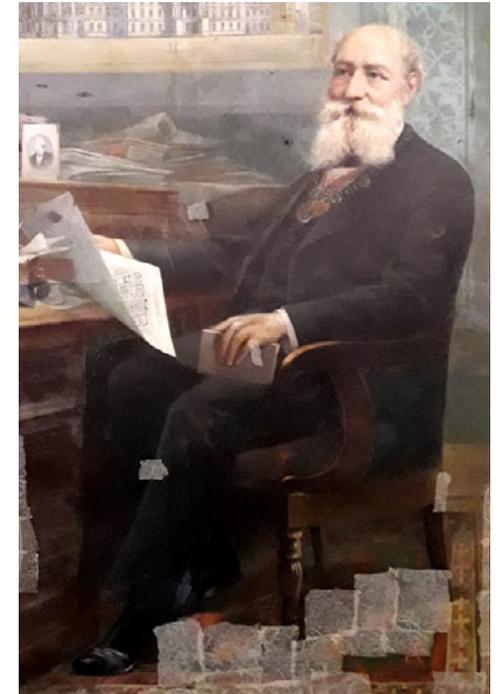


FIGURA 8.

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

FIGURA 9.

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

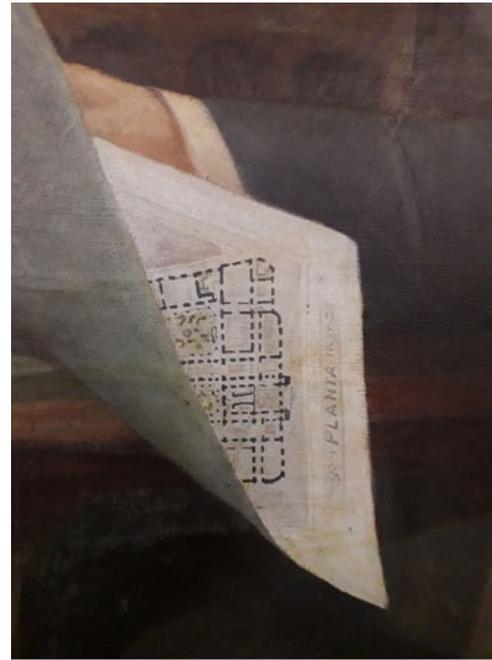


FIGURA 10.

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



FIGURA 11.

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



Bethencourt da Silva foi demolido em 1958 para dar espaço à nova sede do banco.

Detalhe – Composição

Após a identificação dos elementos figurativos da pintura, o olhar dirige-se mais calmamente para sua composição formal, baseando-se nos fundamentos da teoria da percepção visual, de onde encontramos teóricos como Rudolf Arnheim (1904-2007), Kandinsky (1866-1944), Fayga Ostrower (1920-2001) e outros.

Na Figura 12 elaborou-se o esquema de marcações das linhas estruturais no *Retrato de Bethencourt da Silva*. Em vermelho, seguindo o padrão estabelecido neste texto, marcamos as linhas visivelmente delineadas pelo artista. Sebastião Fernandes parece definir novas fronteiras, marcadas por duas linhas retas em vertical que descem do lado direito e se unem na borda do tapete. Abaixo, o contorno do tapete que liga a linha vertical à horizontal estabelece a base da composição. As bordas criadas na parte inferior e à direita reorganizam a composição em um espaço inferior às dimensões do quadro e, por algum motivo escolhido ou aceito pelo pintor, elevam toda a composição para o alto e a esquerda. Ainda em vermelho, as demais linhas seguem a estabilidade das verticais e horizontais.

Ao prolongar as linhas inclinadas do móvel pode-se encontrar o ponto de fuga fora da composição à direita do observador. Em verde, definiu-se as marcações básicas da pintura. Nessas marcações dividiu-se o eixo vertical e o horizontal, identificando o centro geométrico da composição próximo às mãos. Também em verde, mas em tracejado, no canto superior esquerdo do observador, vê-se a marcação de uma grande forma retangular. Esse espaço define o ponto comum de entrada do olhar na pintura.

A figura de Bethencourt da Silva se constrói dentro de um triângulo

instável, como se pode visualizar pela marcação em preto que se contrapõe à estabilidade da arquitetura e do quadro retangular na parede ao fundo. Sobre a escrivaninha há papéis empilhados, livros e materiais de escrita que remetem a um lugar de ação, de criação, estudo e planejamento.

Seguindo na direção dos teóricos da percepção visual, mais especificamente Fayga Ostrower em seu livro *Universos da Arte* (2004, p. 54), entende-se que a estrutura de forças no espaço compositivo comumente tem início na parte superior esquerda. Neste quadrante (figura 12), Sebastião Fernandes dispôs elementos para prender o olhar e conduzi-lo até o projeto do Liceu emoldurado na parede. A leitura começa pela folha de calendário onde está registrada a data da obra. O elemento em si é atraente ao olhar e, como já visto na Figura 5, essa mesma data, também presente na assinatura, refere-se ao dia atribuído à fundação do Liceu.

Muito próximo se encontra um pequeno busto e o retrato de Victor Meirelles, aguçando a curiosidade e interesse pelo retrato. Um caminho parece se construir não somente pelo que os objetos representam ou retratam, mas também pela semelhança cromática que os une através da luminosidade dos brancos.

A folha branca ou o projeto que Bethencourt segura, constrói uma curva que redireciona o olhar apontando para o pequeno livro na mão esquerda do retratado. O caminho curvo e contínuo se desenvolve sem obstáculos pelo braço do personagem até repousar no sereno e pensativo rosto do ancião. Ali paramos para contemplar a fisionomia e os complexos fios de barba e cabelo construídos com maior plasticidade que os demais elementos presentes na pintura.

A cabeça de Bethencourt é o elemento principal, e devido a isso apresenta maior rigor. Porém, há um próximo e último estágio neste caminho traçado pela pintura. O velho arquiteto não parece estar em comunicação com os observadores, mas distante em seus pensamentos, com olhar voltado para seu lado direito, talvez imaginando as futuras

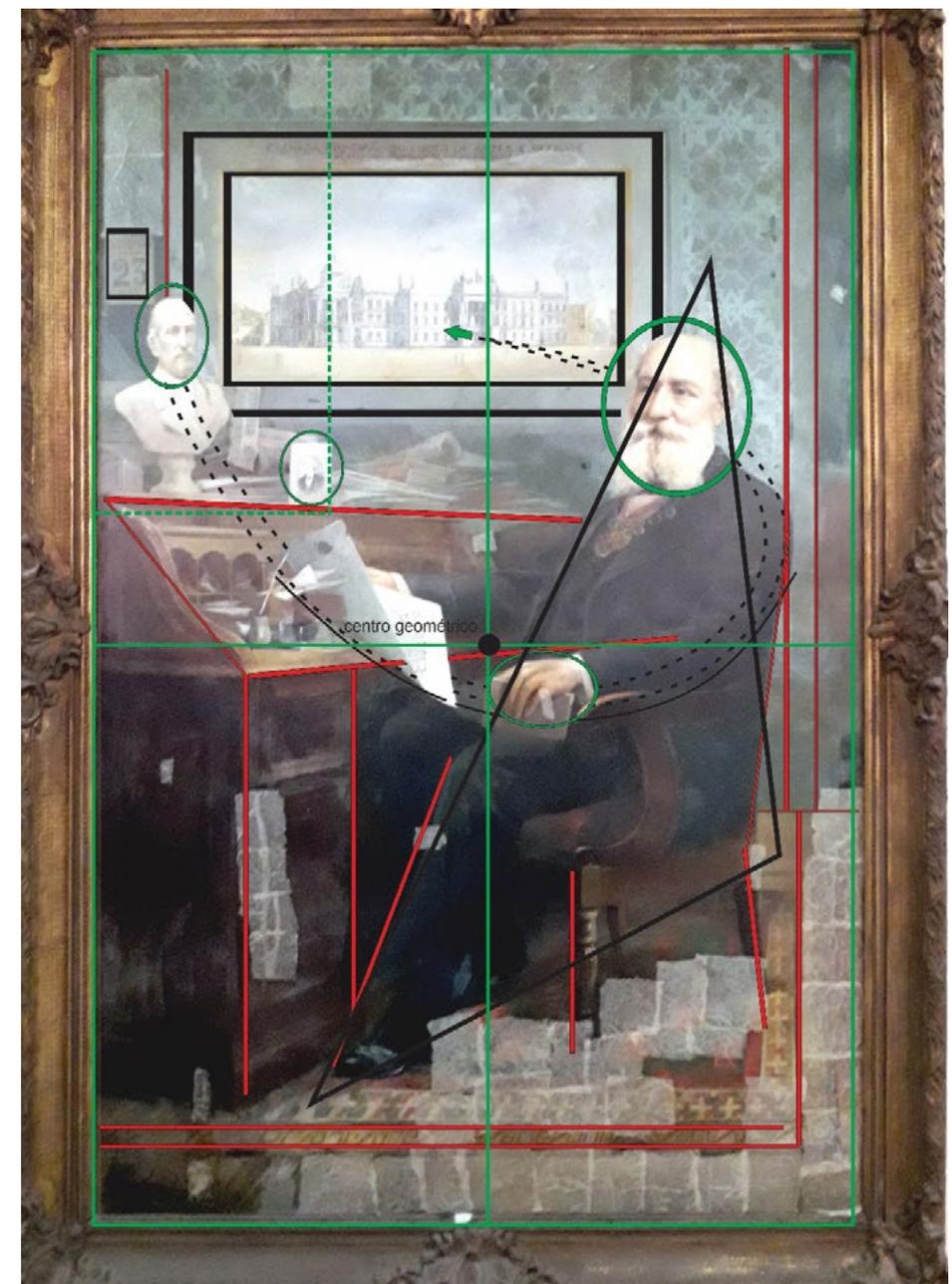


FIGURA 12.

Linhas estruturais no retrato de Bethencourt

instalações do Liceu. O olhar voltado para o lado incita o espectador a olhar na mesma direção, para então repousar no grande quadro ao fundo onde está o projeto arquitetônico daquela que viria a ser a nova sede do Liceu.

Sebastião Fernandes estabelece um caminho curvo que passa pelos elementos principais da composição estabelecendo um diálogo entre elementos, como em uma conversa que se desdobra. Começa-se com a data da fundação do Liceu, no retorno às origens da escola. Caminha-se pela memória de ilustres que já não estão entre os vivos, dentre os quais, Victor Meirelles. O olhar então desliza pela esquemática planta baixa da nova sede do Liceu. A curvatura que se prolonga pela mão e braço descansa no rosto de Bethencourt da Silva, impelindo uma breve pausa para sua contemplação. Após a pausa do olhar sobre o rosto de Bethencourt da Silva, o olhar direcionado à sua direita, em direção ao desenho da fachada do novo prédio, apresenta um vislumbre das futuras instalações do Liceu. Neste desenho emoldurado ao fundo conclui-se o caminho visual que se estende desde a data de fundação até a projeção das futuras instalações do Liceu. Os demais elementos dão o suporte para que este caminhar com os olhos seja possível.

A aparente dedicação do pintor para construir uma imagem complexa e profunda que faz emergir o caráter do representado não é para todos os retratistas nem para todos os retratados. Burckhardt (2012, p. 167) comenta que não é evidente nem mesmo que os grandes mestres se dedicaram por inteiro a retratar o caráter do indivíduo, fosse ele quem fosse. Tudo dependia do quanto o pintor se sentisse chamado a empreender na batalha.

Considerações finais

A pintura de Sebastião Fernandes foi além da construção de um retrato. Não se trata de um senhor qualquer de olhar terno e barba branca. Bethencourt da Silva foi quem fundou a Sociedade Propagadora das Belas Artes, o Liceu de Artes e Ofícios, foi professor de arquitetura na Academia Imperial e na escola Politécnica, poeta e jornalista.

Assim como é importante que a identidade da pessoa representada no retrato seja reconhecível, também interessa que os elementos que o cercam carreguem mensagens objetivas e subjetivas de seu caráter. Desta maneira, a estrutura muito bem arranjada da pintura carrega a complexidade e harmonia de uma orquestra bem afinada.

Essa pintura é carregada de dinâmicas e elementos compositivos que exaltam o retratado como homem das letras e das artes, ao dispô-lo em meio a objetos, livros e projetos arquitetônicos. Do mesmo modo, a pintura também apresenta um pintor com domínio não só da técnica pictórica, mas também dos complexos meios compositivos da imagem. Relembrando a descrição de Bauldelaire sobre um bom retrato, vemos que nessa obra o artista destacou que nada é indiferente. Vemos o gesto, a expressão, a indumentária, o próprio cenário, tudo deve contribuir para representar um caráter.

Na batalha de retratar Bethencourt da Silva, Fernandes aparenta ter dedicado suas energias com afinco, seja por admiração, empatia, gratidão ou outro motivo. Nos detalhes da composição se apresenta um erudito que dedicou a vida ao ensino técnico e das artes para as classes mais carentes da capital do Império. Sendo Sebastião Fernandes um dos alunos agraciados pelo benefício dessa instituição, a justa homenagem parece soar como uma retribuição ao privilégio de estudar gratuitamente ao lado dos mais relevantes nomes das artes no período, pois o ensino no Liceu era gratuito e os professores lecionavam voluntariamente. Fazendo jus à máxima bíblica “de graça recebestes, de graça dai” (Mt. 10:8), Sebastião

Fernandes manteve-se como professor do Liceu até seus últimos dias sem dele receber honorários. Segundo Boiteux (1944), no ano de 1899 o artista tornou-se sócio benemérito da Sociedade Propagadora das Belas Artes, devido a sua assiduidade e serviços prestados ao Liceu. A dedicação ao Liceu tanto do pintor quanto do velho arquiteto parece unidos, e no *Retrato de Bethencourt da Silva* essa união se perpetua entre linhas, cores e texturas.

Bibliografia:

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

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

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

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

BOITEUX, Henrique. **Santa Catarina nas Belas Artes: o pintor Sebastião Vieira Fernandes**. Rio de Janeiro: Zelo Valverde. 1944.

BURCKHARDT, Jacob. **O Retrato na Pintura Italiana do Renascimento**. Organização e tradução de Cássio Fernandes. SP: Editora da Unicamp; São Paulo: Unifesp, 2012.

DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo: uma impressão freudiana**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

FÉLIBIEN, André. A Hierarquia Clássica dos Gêneros. In: LICHTENSTEIN, J. (org.). **A pintura Textos Essenciais: Vol. 10. Os gêneros pictóricos**.

São Paulo: Editora 34, 2006. p. 38-45.

FREIRE, Laudelino. **Um século de pintura: Apontamentos para a história da pintura no Brasil de 1816 a 1916**. Rio de Janeiro: Ed. Fontana, 1916.

FOCILLON, Henri. **A vida das formas**. Lisboa: Edições 70. 2001. p. 11.

GUIMARÃES, Argeu. **A auréola de Victor Meirelles**. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1977.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Tradução de Bernardo Leitão et al. 5. ed. Campinas: Editora da UNICAMP, 2012. p. 52.

MAKOWIECKY, Sandra. A presença da Academia Imperial de Belas Artes e da Escola Nacional de Belas Artes no cenário das artes visuais em Santa Catarina. In: VALLE, Arthur; DAZZI, Camila. (Org.) **Oitocentos – Arte Brasileira do Império à República – Tomo 2**. Rio de Janeiro: EDUR-UFRRJ/DezenoveVinte, 2010. p. 804-816.

MAKOWIECKY, Sandra. Questões do Erotismo na Arte Brasileira - Século XIX e início do XX: cenário em Santa Catarina. In: XXXVIII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte e Erotismo, prazer e transgressão na história da arte, 2019, Florianópolis. **Anais do XXXVIII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte e Erotismo, prazer e transgressão na história da arte**. São Paulo (e Florianópolis): CBHA Editora, 2018. v. 1. p. 1086-1099.

MOTTA, Edson. **Fundamentos para o estudo da pintura**. Ed. Civilização Brasileira. 1979.

OLIVEIRA, Vladimir Machado de. A sobrevivência do pintor no século

XIX: a pintura de retratos. In: MALTA, Marize; PEREIRA, Sonia Gomes; CAVALCANTI, Ana (org.). **Ver para crer: visão técnica e interpretação na Academia**. Rio de Janeiro, EBA/UFRJ, 2013. p. 159 – 170.

OSTROWER, Fayga. **Universos da arte**. 33. ed. Rio de Janeiro: Elsevier, 2004.

PEREIRA, Sonia Gomes. A arte no Brasil no século XIX e início do XX. In: OLIVEIRA, Myrian Andrade Ribeiro de; PEREIRA, Sonia Gomes; LUZ, Angela Ancora da (Orgs.). **História da arte no Brasil: textos de síntese**. Rio de Janeiro. Editora UFRJ, 2008. p. 59-98.

PEREIRA, Sonia Gomes. **Arte, ensino e academia: Estudos e ensaios sobre a Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro**. 1. ed. Rio de Janeiro: Mauad: Faperj, 2016.

QUEIROZ, Monique da Silva de. As técnicas de pintura das Academias Francesa e Brasileira no século XIX: O caso do Museu D. João VI. **19&20**, Rio de Janeiro, v. VI, n. 4, out./dez. 2011. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/ensino_artistico/pintura_tecnicas.htm>.

SCHOPENHAUER, Arthur. **Metafísica do Belo**. São Paulo: Editora UNESP. 2003

Artigo submetido em: 30/01/2022

Aceito em: 24/02/2022



A editoração deste artigo recebeu apoio financeiro da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES – Brasil (PROAP/AUXPE)”.