

# Salão em crise: tensões entre tradição e ruptura no salão de 1919

*Salon in crisis: tensions between tradition and rupture  
at the 1919 exhibition*

Vanessa Vassoler<sup>1</sup> (PPGA-UFES)  
Almerinda Lopes<sup>2</sup> (PPGA-UFES/PPGHIS-UFES)

**Resumo:** Na crônica que dedica ao Salão Nacional de Belas Artes de 1919, Antônio Vieira da Cunha tece uma crítica contundente à rigidez do academicismo da Escola Nacional de Belas Artes, cuja permanência comprometia a vitalidade da arte brasileira. Observando um panorama de estagnação criativa, o autor denuncia o apego das gerações de artistas a modelos europeus já exauridos, revelando um cenário em que a repetição formal sufoca qualquer possibilidade de renovação expressiva. Em contraponto a esse mimetismo, ele defende a urgência de um olhar voltado à singularidade da paisagem e da cultura nacional, apontando nelas um potencial fértil para linguagens artísticas mais autênticas. Vieira da Cunha evidencia as limitações do modelo pedagógico da ENBA, cuja ênfase excessiva na técnica sufoca a liberdade criativa e inviabiliza a formação de um pensamento artístico autônomo.

**Palavras-chave:** Vieira da Cunha. crítica de arte. salão de belas artes de 1919.

**Abstract:** In his essay on the 1919 National Salon of Fine Arts, Antônio Vieira da Cunha offers a pointed critique of the entrenched academicism of the ENBA, arguing that its continued dominance was undermining the vitality of Brazilian art. He describes a landscape of creative stagnation, where successive generations of artists remained tethered to outdated European models, resulting in a repetitive formalism that left little room for expressive renewal. Against this backdrop of mimicry, Vieira da Cunha advocates for a gaze attuned to the unique qualities of Brazil's landscape and culture, seeing in them the potential for more genuine and resonant artistic expression. He also highlights the shortcomings of the National School of Fine Arts' pedagogical framework, where an excessive focus on technical mastery stifled creative freedom and hindered the emergence of an autonomous artistic consciousness.

**Keywords:** Vieira da Cunha. art criticism. 1919 salon of fine arts.

DOI: <https://doi.org/10.47456/fn5xdw64>



O conteúdo desta obra está licenciado sob uma licença [Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0](#)

<sup>1</sup> Bacharela, mestra e doutoranda em Artes pela Universidade Federal do Espírito Santo. Professora efetiva de artes na Prefeitura Municipal de Vila Velha. ID ORCID: <https://orcid.org/0009-0009-1196-6998>.

<sup>2</sup> Mestra em História (ECA-USP), doutora em Comunicação e Semiótica (PUC-SP), com bolsa-sanduíche na Universidade de Paris I (Pantheon Sorbonne); Pós-Doutorado na Universidade de Paris I (2002). Professora titular da Universidade Federal do Espírito Santo e pesquisadora de produtividade do CNPq (Nível I B). ID ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5075-7843>. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9256851494366703>.

## Introdução

A realização do Salão Nacional de Belas Artes de 1919 ocorre num momento em que começam a se manifestar fissuras, ainda discretas, nas estruturas que sustentavam o sistema artístico brasileiro desde o século XIX. Embora o ambiente institucional permanecesse, em grande medida, fiel às premissas do academicismo europeu, surgiam sinais de um desejo, ainda incipiente, de renovação formal e de reconfiguração das referências estéticas. Nesse cenário ambíguo, marcado tanto pela persistência de valores consagrados quanto pela emergência de novos imaginários, o Salão parece condensar uma série de tensões entre continuidade e ruptura, consagração e crítica, norma e desvio.

A Escola Nacional de Belas Artes (ENBA), responsável pela organização do Salão, desempenhava um papel central nesse processo. Enquanto instância formadora, seu currículo foi reformulado para responder às demandas de mestres e artistas que já agitavam os ateliês com a experimentação de novas práticas em suas obras. Ainda assim, o núcleo institucional favoreceu uma formação que priorizava a submissão aos cânones em detrimento da abertura à inovação. Essa abordagem não incentivava a exploração de novas técnicas, materiais ou narrativas, restringindo a diversidade das expressões artísticas. Não se trata, aqui, de ignorar a complexidade dessa instituição, tampouco de reduzi-la a um vetor exclusivamente conservador, mas de examinar como ela se constituiu historicamente e quais lógicas guiaram sua atuação na estruturação de um sistema de validação artística que tendia a dificultar a incorporação de linguagens mais abertas e menos codificadas.

No Salão de 1919, essa questão parece ganhar forma nas obras selecionadas e nos critérios de premiação adotados. A predominância de temas europeus, de soluções compostivas já consolidadas e de uma paleta cromática distante da luz e das tonalidades brasileiras destoavam em relação às urgências culturais do país. A crítica publicada por Vieira da Cunha aborda com agudeza esses aspectos e sugere uma inquietação crescente com os limites do modelo vigente. Mais do que apontar a

repetição de fórmulas, sua crônica parece pôr em xeque o próprio sentido do Salão como espaço público de legitimação artística. Diante desse cenário, é questionável se o intuito do evento era promover o debate estético ou apenas reiterar uma ideia de arte já esvaziada de potência crítica?

Outro ponto problemático, que atravessa a crítica de Vieira da Cunha, refere-se à ausência de um engajamento mais consistente com aquilo que se poderia chamar, com as devidas reservas, de brasiliade. A questão não é reivindicar uma arte essencialmente nacional – conceito por si só ambíguo e passível de questionamento –, mas observar como, naquele momento, a representação do Brasil parecia ausente ou filtrada por lentes alheias ao contexto. As obras expostas, frequentemente, recorriam a referências distantes, tanto em termos geográficos quanto simbólicos, o que levanta a hipótese de que a ENBA e seus salões atuavam segundo um modelo que negava formas de expressão vinculadas à realidade local.

A crítica intelectual emerge como instância relevante de mediação cultural. Ao comentar o Salão, Vieira da Cunha não apenas analisa as obras, mas contribui para a construção de uma consciência crítica sobre os limites do sistema artístico vigente. Seu texto pode ser compreendido como parte de um movimento mais amplo que, nos anos seguintes, culminaria nas propostas modernistas. Ainda que não compartilhe inteiramente das premissas que viriam a nortear a Semana de Arte Moderna, sua intervenção antecipa algumas das inquietações que mobilizariam os modernistas: a busca por uma linguagem mais autêntica, a problematização das referências europeias e a crítica às instâncias de consagração artística. Estaria a crítica de arte, naquele momento, assumindo um papel de contraponto simbólico às estruturas de legitimação tradicional?

Se lido a partir dessas tensões, o Salão de 1919 talvez não se configure apenas como um evento anacrônico, mas como um campo de disputas ainda em processo, em que os limites do academicismo começam a ser desafiados – ainda que timidamente – por novas sensibilidades. A

permanência de padrões hegemônicos convive, de forma incômoda, com a emergência de vozes dissonantes. E como a crítica, ao ocupar o espaço entre a obra, a instituição e o público, pode ser compreendida como parte ativa das transformações no campo da arte?

A crítica ao Salão de Belas Artes de 1919 reflete, assim, questões mais amplas sobre a brasiliade nas obras e o papel das instituições na definição dos rumos da produção artística e na construção da memória coletiva no Brasil. Ao ignorar as transformações culturais e os debates estéticos que emergiam em outros contextos, inclusive na Europa, tanto o núcleo conservador da ENBA quanto os Salões perduravam um ciclo de imobilismo e conformismo.

### **Tensões entre tradição e modernidade nas exposições gerais e Salões de Belas Artes**

O Salão de Belas Artes da ENBA consolidou-se como um espaço central de difusão das produções artísticas no Brasil. Sua criação está intimamente ligada à tradição acadêmica herdada da Academia Imperial de Belas Artes (AIBA), instituída em 1826. As gestões de Félix-Émile Taunay (1834 a 1851) e Manuel de Araújo Porto-Alegre (1854 e 1857) na AIBA foram importantes para a visibilidade da arte no Brasil. Taunay, em 1840, estruturou as Exposições Gerais da Academia, apresentando ao público a produção dos alunos, professores e artistas externos e contribuindo para criação de um circuito artístico que, segundo Porto-Alegre, agradou ao público brasileiro:

O público fluminense já consagrou no seu calendário festivo a exposição artística anual; e acostumado a esse concurso das artes irá pouco a pouco ganhando conhecimentos e preparando se para poder avaliar qualquer trabalho *d'arte* e distinguir o aparente do real, o falso do verdadeiro. (Porto-Alegre *apud* Fernandes, 2002, p. 3)

As Exposições Gerais seguiram acontecendo e, gradativamente, a participação de artistas estrangeiros foi diminuída. Porto-Alegre, em 1855,

como diretor da AIBA, instituiu uma reforma nas Exposições Gerais, definindo que:

Ao final de cada ano haveria uma exposição dos trabalhos dos alunos e, de dois em dois anos, uma Exposição Geral aberta aos artistas nacionais e estrangeiros. Uma comissão julgadora, presidida pelo diretor, com representantes das diversas sessões de ensino, seria indicada para avaliar as obras e conceder as premiações. (Fernandes, 2002, p. 3)

As Exposições Gerais seguiam os princípios da arte acadêmica europeia, priorizando temáticas históricas, religiosas, paisagens e retratos formais, pois era preciso desenvolver uma identidade e criar uma memória ao povo, tal como evidenciado no relato de Pereira (2010, p. 626): “o ponto culminante dessa formação acadêmica encontrava-se nas composições históricas, cujos temas, nos exercícios escolares, eram, geralmente, tirados da história antiga, seja da Antigüidade Clássica ou da Bíblia.”

Com o tempo e com o contato com os novos movimentos no campo artístico da Europa, surgem as críticas às Exposições Gerais da AIBA, a partir da percepção de que essa estrutura limitava a experimentação e a expressão artística, perpetuando um sistema hierárquico e conservador. O contexto refletia a própria dinâmica da AIBA, em que o ensino enfatizava a imitação e o aperfeiçoamento técnico, deixando pouco espaço para inovações. Para os artistas jovens e críticos do sistema, esse modelo representava não apenas uma estagnação estética, mas uma barreira à adaptação às transformações culturais e sociais em curso no Brasil.

A Proclamação da República, em 1889, trouxe uma nova perspectiva para as artes visuais. As transformações políticas e sociais do período impulsionaram um desejo por modernização que também se refletiu nas práticas artísticas. A transição da AIBA para a ENBA, em 1890, simbolizou uma tentativa de adaptar o ensino artístico às novas exigências culturais e sociais. No entanto, apesar da mudança de nomenclatura e algumas reformas administrativas, o modelo pedagógico permaneceu atrelado aos valores acadêmicos tradicionais. Essa continuidade foi vista como um

reflexo da dificuldade em romper com uma estrutura profundamente enraizada, mesmo diante de demandas externas por mudança.

As tensões entre antigo e moderno se enredaram, indicando a urgência de mudança de comportamentos e costumes na sociedade. Na arte, a pluralidade de linguagens, escolas e movimentos revelou-se com a dialética entre a tradição dos ofícios e a inovação técnica, instaurando um campo onde agente e processo se entrelaçam, conduzindo o indivíduo a um confronto inevitável com novos paradigmas culturais.

Nessa perspectiva, observa-se não apenas a assimilação parcial das inovações trazidas por movimentos europeus, mas a adoção de práticas modernas, como a busca por registrar cenas ao ar livre, a valorização de temas da vida contemporânea, a ênfase na autenticidade do artista e o investimento em experimentação plástica. Tadeu Chiarelli fala sobre o que a transformação dos padrões estéticos da arte iniciaram, no final do século XIX, ao analisar os elementos presentes nas obras de Castagneto,

Algumas obras de Giovanni Battista Castagneto dos anos 80 e 90 do século passado, comparadas com a produção de Emiliano Di Cavalcanti dos anos 20 e 30, demonstram que as primeiras possuem muitas das características indicadoras da pintura moderna: cada um dos elementos formais que as compõem obedece a urgências intrínsecas da própria pintura, sendo os elementos de representação meros pretextos para a própria execução de cada obra. (Chiarelli *apud* Pereira, 2016, p. 13)

No Brasil, a influência das vanguardas chegava de forma fragmentada, mas suficiente para alimentar a inquietação dos artistas que queriam romper com a tradição. A imprensa, as exposições internacionais e o contato com artistas europeus foram canais fundamentais para a disseminação dessas ideias, que encontravam resistência nas instituições estabelecidas, mas ganhavam força em círculos artísticos alternativos.

O Salão de Belas Artes da ENBA surgiu nesse contexto como um esforço para renovar a dinâmica das Exposições Gerais. Seu objetivo era estimular a produção e a difusão de obras de arte contemporâneas, abrindo espaço para a diversidade de linguagens e temáticas. Contudo, a forte presença de artistas vinculados ao academicismo consolidado

dificultou a aceitação de propostas mais experimentais e de linguagens que escapavam ao controle dos padrões institucionais. A presença de júris conservadores e a valorização de temas clássicos continuavam a limitar as possibilidades de inovação.

Muitos intelectuais e críticos do período questionaram a permanência do conservadorismo nos Salões de Belas Artes, ano após ano, sem novidade ou inovação, reiterando padrões previsíveis. Segundo Jean-François Sirinelli (1996, p. 232), a “história dos intelectuais tornou-se assim, em poucos anos, um campo histórico autônomo que, longe de se fechar sobre si mesmo, é um campo aberto, situado no cruzamento das histórias política, social e cultural”. Vieira da Cunha foi um desses intelectuais que acompanhou atentamente essas questões do seu tempo e reivindicou, diante dos Salões, mais autenticidade e inovação nas artes, mediante a brasiliade e seus ícones, para uma honesta criação de uma identidade brasileira.

As críticas ao Salão de Belas Artes intensificaram-se no início do século XX, especialmente entre os artistas mais jovens, que buscavam formas de expressão mais livres e abertas às transformações culturais e estéticas em curso. Um dos fatores que sustentavam a ânsia por renovação era a necessidade de estabelecer uma identidade artística nacional. A valorização de temas ligados à paisagem, aos costumes e às manifestações populares começaram a surgir como alternativa aos elementos europeus, criando as bases para um movimento artístico mais autônomo.

A administração de Rodolfo Bernardelli e, posteriormente, de Baptista da Costa, manteve a estrutura acadêmica, mas não conseguiu conter as pressões por inovações. As tentativas de reforma, como a valorização do estudo da figura humana e o incentivo à pintura de paisagens, foram consideradas insuficientes pelos defensores de uma arte mais livre e experimental. Ao mesmo tempo, surgiam exposições paralelas e movimentos independentes que desafiaram o domínio institucional, abrindo espaço para novas práticas.

Assim, o Salão de Belas Artes da ENBA tornou-se um espaço de tensões e negociações entre a tradição acadêmica e os anseios modernistas. Esse diálogo refletiu não apenas o desejo de modernização das práticas artísticas, mas a busca por uma expressão cultural que dialogasse com o passado sem deixar de incorporar as demandas do presente. O impacto dessas disputas ressoa ainda hoje no debate dos historiadores, evidenciando a importância do Salão como um marco histórico e simbólico no percurso da arte brasileira.

### **A Revista Nacional e os ecos do Salão de 1919**

A crônica feita por Vieira da Cunha ao Salão de 1919 é severa aos artistas das gerações que se deixaram condicionar ao mimetismo europeu, e não perceberam intrinsecamente o grande patrimônio natural e fonte de inspiração que possuíam.

O artigo inicia de forma direta, dizendo (1919, p. 55), “pelo seu conjunto, o Salão deste ano, com pequenas variantes em meio à corte fabulosa dos expositores de sempre, pouco difere dos anteriores.” As pequenas variantes, que segundo Vieira da Cunha se destacavam em toda mostra, consistiam em dois quadros do pintor Carlos Reis, que denominou notável. O restante da exposição, segundo suas palavras:

Constitui, em bloco, a alma e o corpo do certâmen, nada apresenta de anormal, por não haver uma só criação que quebrasse, este ano, o fio da sensível mediocridade que, há tanto tempo, vem periodicamente, com sucesso, ali se projetando. (Vieira da Cunha, 1919, p. 55)

Apesar das reestruturações e de algumas inovações ao final do século XIX por parte de alguns artistas ligados à instituição, o ensino artístico no Brasil continuava nos moldes acadêmicos, sem liberdade, pouca criatividade e falta de sintonia com as novas linguagens artísticas. A crítica abaixo demonstra a insatisfação de Vieira da Cunha aos padrões acadêmicos ainda ensinados, aqui subentendidos, pela Escola Nacional de Belas Artes, já que era a responsável pelos Salões anuais:

Este fenômeno tem origem na formação estética de nossos artistas que é deficientemente orientada, pois só consiste na aprendizagem material da técnica para a fatura dos trabalhos. Em geral, como é fácil de provar, os nossos principiantes como os mestres, são e querem ser exaustivamente pintores, escultures, desenhistas, arquitetos e etc., isto é, executores de pinturas, esculturas, desenhos e arquiteturas materialmente, sem cogitações interiores, sem aspirações de criar de tirar do nada um mundo, ou mesmo outro nada, mas contanto que tenha expressão. Desconhecem os mais rudimentares princípios de ciências naturais, literatura e história. Cingem-se apenas ao estudo de anatomia, quando escultores e figuristas. Os paisagistas desconhecem a botânica e a meteorologia. (Vieira da Cunha, 1919, p. 55)

No excerto em questão, é destacada a consciência que Vieira da Cunha tinha do potencial estético da paisagem brasileira e a ausência de habilidade demonstrada pelos artistas na criação. Para construir uma arte brasileira, era preciso ter sensibilidade, percepção, criatividade e, sem dúvida, uma consciência e conhecimento artístico grandes. O intelectual (1919, p. 55) continua a avaliação dizendo que “ninguém pode criar nada além dos seus conhecimentos, depreende-se facilmente que, enquanto a orientação artística brasileira for esta, o Salão será aquele.”

Faz ainda uma análise do real foco dos artistas, “o Prêmio”. Censura a ilusão construída de que o valor da obra resida na grandeza material, sendo esse critério o motivo do aumento do volume das obras. Segue a crítica dizendo (1919, p. 55) que os artistas dispendem “laborioso esforço e longo tempo para o fabrico de enormes mastodontes, quando, com menos trabalho e no mesmo espaço de tempo, poderiam apresentar mais estudos e manifestar as modalidades criadoras de cada um.”

Vieira da Cunha refere-se à obra de “Mestre Baptista da Costa”<sup>3</sup> como quadros bem trabalhados, com elevado rigor e técnica, porém sem a:

Pujança tropical, a glória da luz ou a ânsia indomável da nossa vegetação. Parece que o pincel obedece a um instinto remoto das regiões europeias. As suas paisagens

<sup>3</sup> João Baptista da Costa foi aluno da Academia Imperial de Belas Artes e, mais tarde, torna-se professor no lugar de Rodolfo Amoedo. Foi professor de pintura de grande parte dos paisagistas brasileiros daquele tempo, entre eles o capixaba Levino Fanzeres.

de Petrópolis trazem sempre qualquer coisa que não é nossa, que as desnacionaliza. São aqueles carneirinhos raquíticos de outros climas, quase sempre tangidos por pastores desconhecidos dos nossos campos. Além disso, ele as desarmoniza com pequenas figuras mal desenhadas. (Vieira da Cunha, 1919, p. 56)

O parecer de Vieira da Cunha sobre a luz e as cores na obra de Mestre Baptista da Costa, também é compartilhado por Rodrigo Octávio, na Revista do Brasil de novembro de 1919, republicado por Tadeu Chiarelli em seu livro “Um jeca nos vernissages”:

Mas, são poucos, muito poucos os nossos paisagistas que merecem atenção e estudo. E isto é incompreensível. Nenhum país, mais do que o nosso, possui melhores qualidades para os olhos de um pintor. A beleza natural da nossa terra, a exuberância exaustiva de nossa natureza formidável, o azul incomparável de um céu eternamente belo, raramente encontram intérpretes fiéis e emotivos. (Octávio *apud* Chiarelli, 1995, p. 105)

Conforme Chiarelli (1995, p. 105): “Rodrigo Octávio se mostrará preocupado com a interpretação de nossa paisagem, demonstrando uma afinidade maior com a crítica nacionalista da Revista.”

A obra “A Agonia” (1915), de Antônio Parreiras, também não escapou às críticas de Vieira da Cunha, ao expressar que o artista:

Ressente-se também de impropriedades, pois a onça não dá impressão de um animal vivo ou morto; assemelha-se antes a um artefato de paina e as árvores, pelo seu aspecto frouxo, deixam entrever através a trama de seu interior, a ausência de seiva e fibra que as animem e vigorem. (Vieira da Cunha, 1919, p. 56)

Antônio Parreiras era um reconhecido artista, integrante do Grupo Grimm, com inclinação naturalista com enfoque nacional. Foi um grande paisagista brasileiro. Em suas obras, podemos observar influência do realismo e do impressionismo. Na perspectiva de Alfredo Palheta (pseudônimo de Gonzaga Duque), Parreiras tem uma existência de lutas e comoções. Parte deste fato,

A causa de Parreiras abusar muito do branco: M. Paul Bert, em suas observações apresentadas à Academia Francesa, em 1878, afirma que o mais das vezes o emprego de cores

prediletas é motivado, não por uma alteração da vista, mas por motivos de ordem intelectual (...) O branco não é uma tinta triste, mas é uma tinta fria. Entrando, exageradamente na combinação de outras tintas, empalidece a tonalidade. De mais a mais - deve ser levada em conta a predileção que o artista tem pelas horas mais tristes do dia. O momento que ele escolhe é sempre (...) o de repouso, nas horas vespertinas, quando o último raio de sol deixou de dourar as nuvens. (...) Dando-lhes o tom predominantemente branco ou cinzento, conseguirá iluminá-las com um equilíbrio de cores prismáticas, de sorte que jamais fatigarão a vista de quem as contemplar por longo tempo. (Palheta *apud* Levy, 1981, p. 28)

Para Gonzaga Duque, os artistas do grupo de Grimm não evoluíam porque “não faziam mais do que imitá-lo (Georg Grimm)”. A crítica acima, sobre a paleta de cores e o temperamento de Parreiras, nos esclarece sobre a postura de Vieira da Cunha ao referir-se ao animal como empalhado e a natureza sem seiva, ou seja, também sem vida. Para o crítico, as cores das obras não condizem com as cores da natureza brasileira, assim como o aspecto das árvores.

Segundo Chiarelli (2010, p. 54), “Antônio Parreiras, um dos principais alunos de Grimm, passou pouco a pouco a tornar acadêmico seu paisagismo tão sensível no início da carreira, conformando sua poética aos padrões estabelecidos pela tradição.”

A obra o “Cruzeiro do Sul”, de Carlos Oswald, é a representação de um conto de literatura familiar. Vieira da Cunha simplesmente inicia a crítica dizendo que é incompreensível, e na sequência, de forma irônica, diz que irá transcrevê-la para dar noção da extravagância literária do pintor:

E logo os desejos se alam, sobem, e voam em forma de esperanças que vão acender pelo céu da imaginação estrelas inumeráveis. São sonhos. Numa festa contínua, as esperanças brincam na imaginação como um bando de crianças travessas, sem ordem e sem cuidados. Um dia uma nova se forma e é uma estrela a mais que se eleva; depois um sonho se esvai e é uma lâmpada que se apaga. Há sempre, entretanto, um desejo vago que fica, como um toque de luz suave a matizar de cores claras o quadro do amanhã. Surge afinal a estrela de Belém? Belém que nos domina e nos guia. Para a ciranda dos devaneios. E o amor e as esperanças se fixam dentro a constelação da família.” (Vieira da Cunha, 1919, p. 56)

Vieira da Cunha (1919) expressa que o referido quadro nada tem a ver com o Cruzeiro do Sul. Trata-se de uma linda fantasia, mas luzindo em um colorido harmonioso e muito bem executada, que se não fosse a descrição acima, nada deixaria a desejar. Elogiou a luminosidade reconfortante nas obras de Helios Seelinger, Túlio Mário, Alvim Menge, Leopoldo Gotuzzo, Luiz Peixoto e Antônio de Matos.

Encerra a crítica às obras falando das esculturas, que em grande parte são providas de desequilíbrio estético, mercê da falta de unidade mental e desequilíbrio de seus executores. Assim, a obra “Vitória da Democracia”, de Leão Velloso, “além da prolixidade da composição, revela pouco descortino da visão de seu autor”. A escultura o “Prometheu”, de F. de Andrade, “está rigorosamente modelado e teria um magnífico aspecto se a águia, aliás abutre, alçasse mais as asas em posição adequada.”

Ao finalizar o texto, Vieira da Cunha expõe sua angústia e seu posicionamento de forma clara, contra o academicismo europeu enraizado nas escolas de arte brasileiras que doutrinam seus alunos ao ponto de anestesiar a ousadia e a criatividade, típicas da uma juventude artística.

É doloroso, num país como o nosso, novo, onde as grandes aspirações deveriam dominar, os espíritos de nossos artistas permanecem ainda diminuídos, amesquinados, na deficiência clamorosa de princípios, que formam a base das nacionalidades. Faltam-lhes a energia, a consciência de si mesmos, a vertigem de criar, isto é, de realizar o que ainda outros não realizaram. O mal que os domina é esse apego incontido e inexplicável a um classicismo mal compreendido, que prende a uma subserviência prejudicial, a ponto de subjugá-los aos próprios mestres. Os nossos motivos, as nossas lendas e os próprios assuntos universais, encontram aqui em face dessa natureza soberba e avassaladora, um ambiente propício para a sua realização. É necessário, pois, uma reação enérgica e profícua contra os erros do passado e olhar para o futuro com a predestinação das almas iniciadoras. (Vieira da Cunha, 1919, p. 56)

Crítico de arte desassombrado, foi como Ruben Gill nomeou Vieira da Cunha, ao empreender, a fazer sinceramente, a crônica dos “Salons” anuais da Escola Nacional de Belas Artes, e completava observando que,

Sem intenções cabotinas, nem pruridos de irreverência preconcebida não poupou, sequer, os pastorinhos de mestre Baptista da Costa, tão mofinos, de vez, e tão importados das telas dos figuristas europeus, ou a oncinha de brinquedo do Bazar Holandês que se espreguiça naquela “Agonia” de Antônio Parreiras, da exposição de 1919. (Gill, 1942, p. 01)

A atuação crítica de Vieira da Cunha no cenário artístico do início do século XX evidencia uma preocupação latente com a necessidade de romper com a dependência cultural em relação aos modelos europeus e de construir uma arte mais afinada com as singularidades brasileiras. Ao questionar os valores predominantes no Salão Nacional de Belas Artes de 1919 e denunciar o formalismo repetitivo das obras expostas, o crítico não apenas apontou os limites do academicismo vigente, mas sinalizou a urgência de se reconhecer a paisagem, a luz, os temas e os sujeitos locais como fontes legítimas de expressão artística. Seu discurso, ainda que situado no âmbito da imprensa e da crítica especializada, antecipava debates que seriam amplificados no movimento modernista, sobretudo no que se refere à busca por uma linguagem artística autônoma, inserida na realidade brasileira e capaz de dialogar com os desafios de seu tempo. Sua crítica deve ser compreendida não como uma negação do passado, mas como uma tentativa de reposicionar a arte nacional diante das transformações culturais em curso.

### **Considerações finais**

A arte acadêmica, com sua ênfase em narrativas históricas e na exaltação de personagens e eventos específicos, desempenhou um papel crucial na construção da memória coletiva do povo brasileiro. Pinturas e esculturas criadas nesse contexto ajudaram a consolidar imagens que reforçavam um ideal de nação alinhado aos interesses das elites do século XIX, promovendo uma visão unificada e heroica da história nacional. Esse processo, no entanto, também apagou as vozes e experiências de segmentos marginalizados, oferecendo uma versão seletiva da memória coletiva.

Na virada para o século XX, artistas e críticos começaram a tensionar essas construções oficiais. Ao incorporar temas populares, referências regionais e formas expressivas que escapavam ao repertório europeu, buscaram ampliar os horizontes da arte nacional e propor novos modos de representar o país. O embate entre tradição acadêmica e aspirações modernizadoras não se deu de forma linear ou puramente oposicional, mas por meio de confrontos e articulações que revelam as complexas disputas simbólicas do período.

Nesse contexto, insere-se a crônica de Vieira da Cunha sobre o Salão de 1919. Sua crítica evidencia a persistência de um modelo estético preso ao academicismo, que ignorava a diversidade sensível da paisagem e da cultura brasileiras. Ao analisar a produção apresentada, o autor lamenta a ausência de propostas inovadoras e denuncia o ensino artístico voltado à técnica e à repetição de fórmulas, em detrimento da experimentação e de um conhecimento mais inserido na realidade nacional.

Para o crítico, a ênfase dos artistas na obtenção de prêmios distorce o sentido da criação artística. A grandeza da obra não residiria em sua escala ou aparato técnico, mas na autenticidade do gesto criador e na capacidade de refletir a vivência do país. Sua posição sugeriu a urgência de uma arte comprometida com a experiência brasileira, que escapasse aos modelos importados e valorizasse expressões próprias, antecipando debates que ganhariam força no movimento modernista.

## **Referências**

CAVALCANTI, Ana; MALTA, Marize; PEREIRA, Sonia Gomes. (Orgs.). UFRJ. **Histórias da Escola de Belas Artes**: revisão crítica de sua trajetória. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ: NAU Editora, 2016. Disponível em:  
<https://eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2020/09/Historas-EBA-revisaocritica-20161.pdf>. Acesso em: 22 dez. 2024.

CHIARELLI, Domingos Tadeu. **Um jeca nos vernissages**. São Paulo: Editora EDUSP. 1995.

CHIARELLI, Domingos Tadeu. **Um modernismo que veio depois**. 1<sup>a</sup> ed. São Paulo: Editora Alameda. 2012.

FERNANDES, Cybelle Vidal Neto. CBHA. Das Salas de Aula aos Salões: As Exposições Gerais da Academia Imperial das Belas Artes. **Anais do XXII Colóquio do CBHA**. Porto Alegre/RS: CBHA, 2002 Disponível em: <http://www.cbha.art.br/coloquios/2002/textos/texto15.pdf>. Acesso em: 20 dez. 2024.

FONSECA, Bruna Oliveira. UFMG. **Gonzaga Duque e Revoluções Brasileiras**: um olhar para a História do Brasil. Dissertação. 2015. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/BUBD-A3BFSX>. Acesso em: 21 dez. 2024.

GILL, R. **O século boêmio**. Rio de Janeiro: Jornal Dom Casmurro. 19 dez. 1942. Arquivo Biblioteca Nacional.

PALHETA, Alfredo. (pseud. Gonzaga Duque). Belas Artes: Terceira exposição de A. Parreiras. A Semana, ano III, nº 133, Rio de Janeiro, 16 de julho de 1887. In: LEVY, Carlos Roberto Maciel. **Antônio Parreiras**: 1860-1937, pintor de paisagem, gênero e história. Rio de Janeiro: Pinakothek, 198.

PEREIRA, Sonia Gomes. A tradição artística e os envios dos pensionistas da Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro. In: DAZZI, Camila; VALLE, Arthur (Org.). **Oitocentos**: Arte Brasileira do Império à República. Tomo 2. Rio de Janeiro: EDUR-UFRJ/DezenoveVinte, 2010. Disponível em: [http://www.dezenovevinte.net/800/tomo2/files/800\\_t2\\_a49.pdf](http://www.dezenovevinte.net/800/tomo2/files/800_t2_a49.pdf). Acesso em: 21 dez. 2024.

PEREIRA, Sonia Gomes. Revisão historiográfica da arte brasileira do século XIX. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, São Paulo, Brasil, n. 54, p. 87-106, 2012. DOI: 10.11606/issn.2316-901X.v0i54p87-106. Disponível em: <https://revistas.usp.br/rieb/article/view/49114>. Acesso em: 5 jun. 2025.

SIRINELLI, Jean-François. Os intelectuais. In: RÉMOND, René. **Por uma história política**: Rio de Janeiro. Ed. UFRJ/Ed. FGV, 1996.

VIEIRA DA CUNHA, Antônio Belisário. Salão de Bellas Artes. Rio de Janeiro: **Revista Nacional**. Edição 04 setembro de 1919. Acervo Biblioteca Nacional. Setor de periódicos.

Recebido em: 16 de maio de 2025.  
Publicado em: 27 de junho de 2025.