

Johann Georg Grimm e as fazendas de café

Carlos Roberto Maciel Levy

*Crítico e historiador de arte, especialista
em pintura brasileira do século XIX*

Prólogo

Não deixa de ser pelo menos curioso que os méritos da produção artística de um pintor, bem como o significado exponencial de sua inserção em nossa História da Arte, tenham sido imediatamente prestigiados por seus contemporâneos — e que esse prestígio venha se ampliando sem cessar até o presente — quando na verdade sua vida e obra continuam a ser ainda tão pouco conhecidas. Isso se aplica com perfeição ao bávaro Johann Georg Grimm (See bei Bühl, Immenstadt, Alemanha 22/04/1846 - Palermo, Itália 18/12/1887). O crítico de arte Luiz Gonzaga Duque Estrada, em 1905; o pintor Antônio Parreiras, em 1926; e o jornalista, caricaturista e crítico de arte Jefferson Ávila Júnior, em 1953, foram os principais responsáveis pelas etapas iniciais de registro e preservação da memória de um homem singular, cujos atos e respectivas conseqüências adquiriram contornos épicos no âmbito da pintura de paisagem no Brasil. [1]

Em 1980 publiquei um pequeno livro sobre o Grupo Grimm, seguindo a mesma trilha dos ilustres pioneiros citados, mas pretendendo alcançar algo que superasse a percepção de que o tema havia sempre me parecido “...um pouco difuso e controverso, talvez pela inexistência de informações de caráter concreto a propósito das verdadeiras características de uma comunidade de pintores à qual era atribuída com alguma timidez, mas de fato não comprovada, a responsabilidade por transformações revolucionárias em nossa arte de fins do século XIX”. Acredito que esse objetivo foi cumprido, com a eliminação de inúmeras lacunas, identificação de fontes primárias inéditas, e sistematização de diversos tipos de elementos documentais, disso resultando o esclarecimento de pontos até então dúbios ou obscuros. Em relação a Grimm, contudo, além de alguns equívocos e imprecisões talvez toleráveis, persistiu o que considero imensa deficiência: a completa ignorância sobre sua produção européia. [2]

Esta deficiência revelou-se ainda mais grave quando constatei que as experiências do artista, de fato um viajante compulsivo e incansável, antes de sua chegada ao Brasil haviam sido inquestionavelmente vinculadas, de maneira muito radical, à sua peculiar visão de mundo, às suas concepções e influências estéticas e, por conseguinte, ao conjunto de sua obra. Só adquirir total consciência desta situação quando em 1986 soube da existência e tive acesso ao conteúdo de um artigo publicado na Alemanha em 1934, totalmente baseado em pelo menos vinte e cinco cartas autógrafas que Grimm enviara a seu irmão Johann Franz (26/12/1849 - 20/02/1930), entre os anos de 1872 e 1878 e no segundo semestre de 1887. [3]

O autor, Rudolf Herz, era cidadão proeminente na pequena cidade de Immenstadt, fundador da associação e do museu local de tradições culturais. De profissão foi industrial no ramo de queijos, produto típico da região: não possuía, portanto, treinamento específico como pesquisador nem disciplina intelectual como especialista em História. Mas descobrira que um conterrâneo daquele bucólico ambiente rural, desde os 19 anos de idade havia se lançado à grande aventura de tornar-se artista, vivendo em Munique, Berlim e percorrendo a Itália incessantemente, tal qual os maiores pintores germânicos do período. E, mais ainda, que aquele jovem terminara por desempenhar importante papel como famoso paisagista e professor respeitado — no gigantesco, distante e misterioso Império do Brasil.

Desde 1930 procurando com afincos qualquer vestígio de documentos e obras relacionadas a Grimm, conseguiu localizar as mencionadas cartas, possivelmente em 1933 logo antes da morte de Genoveva, viúva de Johann Franz Grimm. O texto de Herz contém informações interessantíssimas, assim como patentes contradições de cronologia, interpretações muitas vezes simplórias ou prosaicas, e, no que diz respeito ao período brasileiro, boa dose de fantasia. Infelizmente nada esclareceu sobre o destino da maior parte da produção artística de Grimm [4], mas alcançou o privilégio de preservar dados insubstituíveis do conteúdo daqueles manuscritos que o tempo e possivelmente a Segunda Guerra Mundial não pouparam: até hoje as cartas originais não foram localizadas, e creio que há pouca esperança de que ainda o sejam.

Especificamente no tocante às pinturas representando fazendas de café do vale do Paraíba fluminense, em 1999 tive acesso a um precioso documento de inigualável valor: a transcrição datilografada do manuscrito original das memórias de Celso Vieira Werneck de Carvalho (freguesia de Bemposta RJ, 1878 - Belo Horizonte MG, 1952), com mais de 150 páginas e anexos, consultado e fichado por cortesia de Paulo César Werneck Muniz, sobrinho-neto do autor. O longo texto é bem escrito, despretensioso, franco, muitas vezes emotivo, mas sempre ponderado e racional. Não hesito em considerá-lo como raríssimo modelo de integridade e confiabilidade como fonte primária, mesmo reconhecendo o risco implícito na distância temporal entre os fatos e a época na qual foram registrados. O futuro memorialista era um menino de apenas sete anos de idade quando, por algumas semanas, presenciou Grimm pintando a fazenda Santa Juliana e nela permanecer hospedado: entretanto, suas recordações e descrições sobre os métodos de trabalho e modos singulares do artista são perfeitamente coincidentes com dezenas de elementos de comprovação derivados de relatos verbais e fontes documentais:

“Este quadro é o meu mais velho e o meu mais constante amigo! (...) Fê-lo George Grimm, que eu assisti pintá-lo, bem pequeno eu era ainda! Lá está a data: 29/12/1885. (...) Logo escolheu na encosta de um morro próximo um ponto, onde, feita a pequena esplanada, assentou seu cavalete, seu banquinho e em algumas sessões marcou e pincelou a tela com uma segurança absoluta de desenho, com um colorido perfeito e uma verdade absoluta. E em sua observação arguta marcou, depois, todos os acontecimentos e costumes que observara no decorrer daqueles dias. Vi-o depois na sala que dava para o quarto que lhe fora destinado e era um deleite magnífico para a minha curiosidade infantil vê-lo pintalgar a tela com os animais e figuras que estão marcando nela os hábitos da fazenda: aí estão, no primeiro plano, dois cavaleiros, um o Dr. Lázaro do Couto, médico, então, de Bemposta e o seu pajem, sempre, por capricho daquele, em animal igual em cor ao seu”. [5]

E o ciclo de superação de lacunas e enigmas prosseguiu, enfim convergindo para a localização de grande parte das obras realizadas na Europa, no norte da África e no Oriente Médio — dentre as quais expressiva parcela das que, em 1882, fizeram parte da exposição que o revelou no Brasil como notável paisagista. Para mim, que desde o livro sobre o Grupo Grimm nunca abandonara o tema ou deixara de recolher e sistematizar informações, cristalizou-se então a disposição de escrever uma ampla monografia exclusivamente dedicada a Grimm, à maneira do modelo autoral e editorial de meus livros sobre Antônio Parreiras (1981) e Giovanni Battista Castagneto (1982). Agora que o novo livro está concluído e pronto para publicação, verifico que ele supera e aprimora bastante a estrutura destes outros que mencionei, e isso parece justo e apropriado embora não tenha sido intencional: o mestre idealista e devotado, exigente mas amistoso, sincero e leal, recebeu um tratamento condizente com o valor de sua generosa dedicação aos discípulos que estimulou a se tornarem nossos mais hábeis e originais pintores de paisagem e marinha, de fins da monarquia ao início do século XX e, ainda mais adiante no caso de Parreiras, até o patético ocaso da República Velha.

Admito que enfrento certa dificuldade em articular o presente texto, obedecendo a naturais restrições de extensão, pois se o episódio específico das pinturas de fazendas de café, sob estrito ponto de vista estético e artístico, decerto não ocupa posição exponencial na obra de Grimm, seu significado contextual foi muitíssimo marcante para o artista durante os quase dez anos de vida no Brasil. E, principalmente, com conseqüências das mais benéficas para a viabilização do extraordinário legado que coube à nossa História da Arte, na real oportunidade para formação dos jovens pintores que integraram o Grupo Grimm. Já tendo experimentado dificuldade análoga, quando em 2009 redigi o ultracondensado verbete dedicado a Johann Georg Grimm para o *Allgemeines Künstlerlexikon* (denominação atual do centenário dicionário de arte *Thieme-Becker*, de Leipzig), espero agora conseguir, como naquela conjuntura, abranger o máximo possível de precisão com o mínimo possível de circunlóquios ou reducionismos impróprios [6]. Os resumos e as afirmativas categóricas serão inevitáveis, assim como uma abordagem fluida de tópicos aparentemente isolados ou por demais conotativos, na fronteira da ambigüidade.

A significativa habilidade para o desenho que Grimm demonstrara na infância, após a adolescência transformou-se na firme determinação de tornar-se artista. Depois de estudar com dedicação em Munique, na *Königlich Bayerische Akademie der Bildenden Künste*, enfrentando enormes dificuldades, deixou a Alemanha para viajar incessantemente durante cinco anos, tornando-se verdadeiramente um pintor profissional, cuja ambição de sucesso estava amparada pela segurança de uma aptidão indiscutível. No que se refere à sua incansável movimentação pela Europa e norte da África, antes de radicar-se no Brasil, não é difícil reconhecer que seu temperamento destemido e vigoroso tenha atendido à antiga fascinação que a Itália e o Mediterrâneo exerciam sobre os artistas de origem germânica, como também ocorrera, por exemplo, com Carl Rottman (1797-1850), Hans von Marées (1837-1887), Arnold Böcklin (1827-1901) e inúmeros outros antes e depois destes — sem esquecer europeus de outras nacionalidades como os orientalistas franceses no Magreb ou o norte-americano John Singer Sargent (1856-1925) na ilha de Capri.

Nestas viagens anteriores à sua chegada ao Rio de Janeiro, fixou vistas, paisagens e costumes em cerca de duas centenas de desenhos, aquarelas e óleos, que sempre conservou consigo. E assim como os estudos a carvão ou grafite da época da formação acadêmica em Munique confirmam a

seriedade do aluno disciplinado e atento, as aquarelas de modelo-vivo e trajes típicos feitas em Roma, menos de dez anos depois, revelam o talento exuberante do artista maduro e cômico de sua capacidade. Suas pinturas italianas, de fatura larga e colorido luminoso, mantêm afinidade com a melhor tradição dos autênticos paisagistas errantes do século XIX, orgulhosos do exercício de um livre-arbítrio arduamente adquirido e que os capacitava a transgredir cânones e a revisitar a obra dos grandes mestres de todos os tempos. Grimm foi um desenhista impecável, dado vital para compreensão da solidez formal de suas pinturas e do escrúpulo naturalista que foi sua constante obsessão. Suas jornadas de Roma a Nápoles e da Sicília a Túnis, entre 1872 e 1876, usufruindo de um sonho de bonança despreocupada, constituem um capítulo idílico que inevitavelmente dependeu de assíduo apoio financeiro, senão constante patronato, da família do médico-cirurgião Friedrich Wilhelm Theodor Ravoth (1816-1878) e sua esposa Caroline Therese Ravoth (1828-*post* 1902), com os quais travava relações em Berlim.

A representação de fazendas de café na obra do artista ocorreu em duas etapas distintas: no período de obscuridade após sua chegada ao Rio de Janeiro a 24 de agosto de 1877, pelo moderno vapor *Hohenzollern*, da *Nord-Deutsche Lloyd*, ou seja, entre os anos de 1878 a 1881, intercalado pela viagem à Europa e Oriente Médio; e no período final de sua estada entre nós, de dezembro de 1885 a dezembro de 1886.



JOHANN GEORG GRIMM, *Torre del Greco no golfo de Nápoles na Itália*, 1873, óleo sobre papel colado em suporte semi-rígido 34,1 x 46,8 cm, coleção particular, São Paulo SP (fotografia de Vicente de Mello)

O intervalo entre estes dois períodos foi a época áurea de sua vida artística, momento repleto de conquistas e independência, ponto culminante de sua trajetória de reconhecimento e sucesso. Da já citada correspondência entre Grimm e seu irmão apenas três cartas foram remetidas do Brasil, mas possuem especial relevância cronológica para documentação da primeira etapa, que se tornaria um paradigma para as demais. Um padrão que se repetiria foi inaugurado, pois as andanças pela região do vale do Paraíba estariam sempre conectadas a percursos muito mais longos na província de Minas Gerais. E este padrão implicava no cumprimento de propósitos muito claros enunciados pelo próprio pintor, conforme descritos e interpretados nas palavras de Rudolf Herz. Em 28 de setembro de 1877, do Rio de Janeiro, RJ:

“(...). Agora ele declara que pretende deixar de viajar só para ver o mundo e quer ganhar dinheiro. Ao chegar ao Rio, parece que isto se tornara uma necessidade. Logo procurou trabalho e conseguiu, com um decorador. Também lá, onde tem um bom emprego, só quer ficar até conhecer melhor a língua, o país e o povo, para depois poder pintar por conta própria. Ele acredita que, com certeza, vai vencer, pois tem pouco a temer. O salário inicial é tal que lhe sobram, levando boa vida, 180 marcos líquidos por mês, mas logo depois as coisas ficariam ainda melhores”.

De fato Grimm manteve contato próximo com o comerciante e pintor de decoração Friedrich Anton Steckel (Dresden, Alemanha 1834 - Rio de Janeiro RJ, 06/01/1921), com firma estabelecida na rua do Lavradio nº 16. Para ele trabalharia durante período indeterminado, talvez menos de um ano continuamente e é possível que em parcerias ocasionais depois disso. [7] Em 26 de junho de 1878, de Chiador, MG:

“...tinha deixado o Rio havia três meses e estava viajando pelo país, principalmente visitando fazendeiros ricos. Conta ele que, ultimamente, tinha ganho bom dinheiro — 1.600 marcos em 43 dias — para pintar a entrada de uma casa, tendo voltado depois a estudar, pouco se preocupando com o salário. Agora tentava obter recursos através da pintura de retratos e paisagens do interior, o que consegue levando vida boa, comida e bebida farta e com pouco trabalho. Nessas condições, declara decididamente que não quer sair de lá antes de juntar muito dinheiro”.

E a partir do que dizia em 12 de agosto de 1878, de Santarém, no distrito de Bemposta, RJ:

(...) “Grimm tinha esperanças de juntar a quantia de 4.000 marcos no fim do primeiro ano. Essa esperança cumpriu-se, (...) o que o deixou muito satisfeito, já que o dinheiro fora ganho facilmente, sem fazer nada, durante quatro meses. No ano seguinte ele pretende ganhar o dobro, já tendo encomendas no valor de 3.000 marcos. Ele gostava da vida assim: viver bem, boa comida, bebida, pouco trabalho, ganhando muito. Se ficasse por lá mais tempo, queria ganhar muito mais e compensar-se pelos anos de estudo, quando passava fome”. [8]

Até hoje não se conhecia qualquer elemento que contribuísse como prova documental relativa aos eventuais motivos que trouxeram Grimm ao Brasil. Nenhuma das hipóteses formuladas, inclusive por mim há trinta anos, apresentaram suficiente consistência e, pelo contrário, cada vez mais parecem reduzir-se a meras especulações. Assim, seja lá o que o tenha atraído para a América do Sul, e especificamente para uma grande metrópole de natureza tropical deslumbrante, foi decerto um amálgama de decisões racionais e expectativas românticas — a bem dizer, simultaneamente profissionais, comerciais e artísticas — muito mais complexo do que se imaginava, suscetível de nunca ser esclarecido em termos concretos.

Início da primeira fase: chegando ao Brasil

A mais antiga tela pintada no Brasil, efetivamente datada, é a figura de São Vicente que foi oferecida pelo artista em 1878, decerto como gesto de cortesia e boa vontade, ao Colégio do Caraça em Santa Bárbara, na província de Minas Gerais, seminário religioso e escola para leigos de afamado rigor disciplinar. Não é obra que sustente comparação com qualquer outra do período europeu, inclusive simples manchas ou esboços rápidos. Se não foi copiada de algum cartão ou estampa religiosa, disso provêm suas muitas deficiências, sobretudo no desenho rígido e artificial; e caso tenha sido copiada, o modelo terá sido alguma imagem de má qualidade escrupulosamente reproduzida por um artista comprometido com a permanente fidelidade a tudo aquilo que via. É até bastante difícil associá-la ao estupendo desenhista de Munique e da Itália entre 1867 e 1874, ou ao aquarelista tão seguro e audacioso de Roma entre 1873 e 1875, em todas essas oportunidades estudando a figura humana com resultados brilhantes. É certo que tenha pintado também, para si próprio, uma primeira paisagem do Caraça, obra que quatro anos depois viria a participar da exposição da Sociedade Propagadora das Belas Artes (cat.138) e cuja localização permanece desconhecida. Há de ter sido de qualquer modo uma iniciação relevante: admito a possibilidade, até agora sem consistente comprovação, de que o relacionamento tão próximo de Grimm com os Werneck possa ter nascido de recomendações do prestigioso colégio às famílias de alguns de seus destacados alunos ou ex-alunos.

Em 4 de abril de 1879 estava em São João del Rei e firmou contrato para pintar dois painéis para a igreja de Nossa Senhora do Carmo. Terminou e entregou a encomenda em apenas 22 dias, recebendo em pagamento, da Venerável Ordem Terceira do Carmo, o total de 541\$000 réis pelo trabalho, incluindo os 11\$380 réis pagos ao operário ou artesão Joaquim de Assis pela fixação dos painéis em madeira nas paredes da capela-mor (Livro de Recibos, folhas 23 verso). Nenhuma das pinturas é excepcional, ambas parecendo apressadas em concepção e execução. O painel da *Transfiguração do monte Tabor*, em particular, confirma essa impressão. Mas, ao mesmo tempo, demonstra com clareza os méritos de Grimm como estudioso aplicado e bom conhecedor de História da Arte, que não desperdiçara a rigorosa formação adquirida na *Königliche Akademie der Bildenden Künste* de Munique: composição e figuras são inteiramente inspiradas, quase mesmo calcadas, na cena da parte superior da célebre pintura inacabada de autoria do grande Rafaello Sanzio (1483-1520) sobre o mesmo tema, hoje nos Museus do Vaticano (cat.40333). No painel de Grimm existem ligeiras variações de desenho nas figuras secundárias, em postura e panejamento das vestes, e maior diferença no colorido. De qualquer modo é terminantemente impossível que tenha sido pintado de memória, e não há dúvida que o artista teve em mão alguma litografia ou gravura em metal como referência.

As primeiras pinturas de fazendas de café parecem só ter sido realizadas a partir de meados do ano de 1879, na freguesia de São José do Rio Preto. Deste ano são datadas a *Fazenda Calçado* e a *Fazenda Águas Claras*, ambas igualmente relevantes em termos artísticos. Tudo indica que Grimm, depois da imensa liberdade que desfrutou em seu período italiano de aperfeiçoamento, procurava agora adaptar-se às dificuldades inerentes a duas estranhas situações repletas de limitações: um paisagismo que impunha ao artista eixos de visão pré-determinados, protagonizado não pela natureza e seus elementos intrínsecos, mas agora por conjuntos de edificações rústicas animadas por vívida e intensa movimentação humana e animal. Esse por si só já seria um grave obstáculo para quem educara o olhar na ocasional presença de ruínas da antiguidade greco-romana, em trechos pitorescos nos quais vestígios de civilizações ancestrais já se haviam incorporado ao relevo geográfico e à vegetação, de certo modo recriando a paisagem natural, ou apenas compareciam discretamente em largas perspectivas de planícies desertas. Ou, ainda, surgiam como

paisagem urbana quase intocada e imóvel de cidades inteiras resgatadas do passado mais remoto, como no caso de Pompéia, Herculano ou Paestum, pouco a pouco reveladas pelas escavações arqueológicas. Contudo, por mais perturbadora que possa ter sido a situação de trabalhar sob encomenda — pintando não mais o que desejava ou atraía seu interesse (incluindo as cenas religiosas tão familiares para um católico bávaro), mas aquilo que lhe pediam —, essa foi a alternativa basilar que resultaria, poucos anos depois, na formação do Grupo Grimm.



JOHANN GEORG GRIMM, *Fazenda Calçado em São José do Rio Preto*, 1879, óleo sobre tela 56,4 x 75,5 cm, Fundação Maria Luísa e Oscar Americano, São Paulo SP (fotografia de Vicente de Mello)

É plausível que a pintura da *Fazenda Calçado*, propriedade de Inácio Barbosa dos Santos Werneck, barão de Bemposta, tenha sido o estopim da reação em cadeia que vinculou Grimm ao clã dos Werneck por toda a região entre os municípios de Paraíba do Sul e Sapucaia. Duas significativas pinturas que ainda não consegui localizar foram certamente executadas em Bemposta na primeira fase, seja em 1879 ou 1881: uma versão preliminar, provavelmente em pequeno formato, da *Fazenda Cataguá*, por volta do mês de setembro, cuja única referência disponível encontra-se em reprodução como vinheta no livro *Antigas fazendas de café da província fluminense*, de Fernando Tasso Fragoso Pires (Editora Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 1980, p.11). Esta, pelas características formais e sobretudo pela estrutura cromática, parece-me que tenha sido pintada em 1879. A outra, uma primeira versão em pequeno formato da *Fazenda Santa Juliana*, só conheço pela menção feita por Celso Vieira Werneck de Carvalho em suas memórias (p.10), referindo-se também a um retrato de seu pai, Antônio José Werneck de Carvalho, tela que já localizei em Minas Gerais.

Intermezzo: excursão à Terra Santa

Possivelmente mais uma vez com estímulo e apoio de amigos alemães que conhecera em Berlim, sobretudo Therese Ravoth, sua presumível protetora e ocasional aluna [9], Grimm empreendeu viagem ao exterior. As pinturas e os desenhos que então realizou foram principalmente estudos de trechos singulares de paisagem, com especial atenção tanto por monumentos da antigüidade clássica quanto por edificações da arquitetura islâmica e trajes típicos regionais. Na verdade esta viagem até poucos anos passados jamais havia sido de fato conhecida, ou, até hoje, estudada com precisão. Isso só se tornou possível com base em um dos três cadernos de esboços de viagem, repletos de excelentes desenhos e valiosas anotações de datas e locais, que, de há muito desmembrados em folhas soltas, atualmente se encontram em coleções particulares na Alemanha.



JOHANN GEORG GRIMM, *Costa do mar em Jaffa na Palestina*, circa 1880, óleo sobre tela 15,0 x 28,2 cm, coleção particular, São Paulo SP (fotografia de Vicente de Mello)

Bem no início de 1880 Grimm ausentou-se do Rio de Janeiro partindo em excursão rumo à Terra Santa, pois em fevereiro já estava na Itália (Amalfi, Batipaglia, Caserta), em companhia da amiga Therese — agora viúva e provavelmente acompanhada por seus filhos mais jovens, Gertrud, Alfred e Victor Ravoth. Nos meses seguintes continuou seu deslocamento até embarcar em Brindisi, a 2 de maio, para a Grécia. Neste país atravessou Nauplia, Kolossus, Micenas, Corinto, Eleusus e Atenas, chegando em junho à Turquia: em Constantinopla pintou e desenhou o estuário do Chifre de Ouro, as mesquitas Hagia Sophia, Sultan Ahmet e Mihrimah Sultana, além de vistas tomadas da alfândega. De passagem, registrou em desenho topografia e paisagem do povoado de Kadıköy, percorrendo de julho ao início de agosto a Síria (vistas do litoral, Damasco, monte Líbano, Baalbeck). Até setembro, em pleno verão, conheceu

a Palestina, pintando e desenhando em Jerusalém e Jaffa (vale de Josafat, monte das Oliveiras, fonte de Tabitha, mesquita Qubbat Al-Sakhra). Por fim, em outubro passou brevemente pelo Egito, visitando apenas o Cairo e desenhando as pirâmides e a esfinge no vale de Gizeh, sem comprovação definitiva que tenha pintado alguma tela.

Ainda em outubro retornou à Europa aportando em Taormina, na Sicília, para no mês seguinte mais uma vez visitar a ilha de Capri, prosseguindo em direção a Roma, onde em 28 de novembro desenhou um trecho da Via Appia. Esteve em Florença e Pisa, possivelmente navegando pelo rio Arno. Em 20 de fevereiro desenhou o povoado de Ventimiglia, no litoral da fronteira com a França. Passando pela ilha de Elba, de abril a meados de maio percorreu a Córsega (Ajaccio, Evisa, Piana, Cargèse, Corté, Santa Lucia di Mercurio, Omessa, Calvi, Monticello, Santa Reparata di Balagna, Isola Rossa), produzindo muitos desenhos e aquarelas, mas apenas alguns estudos a óleo. A partir dos últimos dias do mês de maio até pelo menos metade de junho, sempre pela Riviera franco-italiana (Île de Sainte-Marguerite, Cannes, Éze, Monaco, Montecarlo, Roccabruna, Sainte Agnès, Mentone), dirigiu-se para Paris.

Na capital francesa, no primeiro dia do mês de julho, no Museu do Louvre completou uma ótima cópia de *La cible d'Amour* (O alvo do Amor), de François Boucher (1703-1770). Causa perplexidade este súbito interesse, aparentemente inexplicável, por um pintor oitocentista, cortesão afetado, de obra subordinada ao Rococó em seu gosto pela exagerada elegância, delicadeza feminina e ostentação teatral. Desconfio que a atenção de nosso paisagista — em tudo opositor dos atributos citados — na verdade pode ter sido atraída pelo tema do *triunfo do amor virtuoso*, muito peculiar em sua emblemática moralidade idealizada. Daí só posso conceber que esta cópia tenha sido um tímido e recatado tributo de Grimm a *Frau Ravoth*, talvez cedendo à tentação de desafiar a si mesmo experimentando em pintura uma cândida suavidade de sentimentos de todo inalcançável para o homem áspero e solitário que ele de fato era. Ou até pode ter sido, se me permito boa dose de cinismo do século XXI, um tributo a *Fraulein Gertrud*, filha de Therese e então com 27 anos de idade: afinal foi ela quem serviu de modelo, como presumo a partir de relevantes indícios subjetivos, para dois admiráveis retratos femininos em trajes curiosos e exóticos que o artista pintou por volta de 1872 e de 1881, respectivamente.

De Paris deslocou-se rapidamente por ferrovia para o porto de Bordéus, e em 5 de julho embarcou no paquete francês *Équateur*, da *Compagnie des Messageries Maritimes*, que chegou ao Rio de Janeiro em 25 de julho de 1881. No mesmo navio também viajou Thomas Georg Driendl (Munique, Alemanha 02/04/1849 - Niterói RJ, 02/02/1916), arquiteto, pintor e decorador bávaro especializado em arte religiosa. É difícil saber com certeza, por fontes documentais confiáveis, se os dois artistas se conheceram na Europa antes desta época ou se encontraram-se pela primeira vez a bordo. Mas no Brasil, sem sombra de dúvida, estiveram ligados por sólida amizade e mantiveram constante companheirismo, embora nem sempre seguindo os mesmos caminhos profissionais. O nome de Grimm é o primeiro na lista de passageiros, mas não consegui localizar o nome de Driendl em qualquer documento da companhia de navegação a que tive acesso. Porém, é certa sua presença na mesma viagem, conforme assentamento oficial de entrada no Brasil em seu passaporte (Arquivo Nacional).

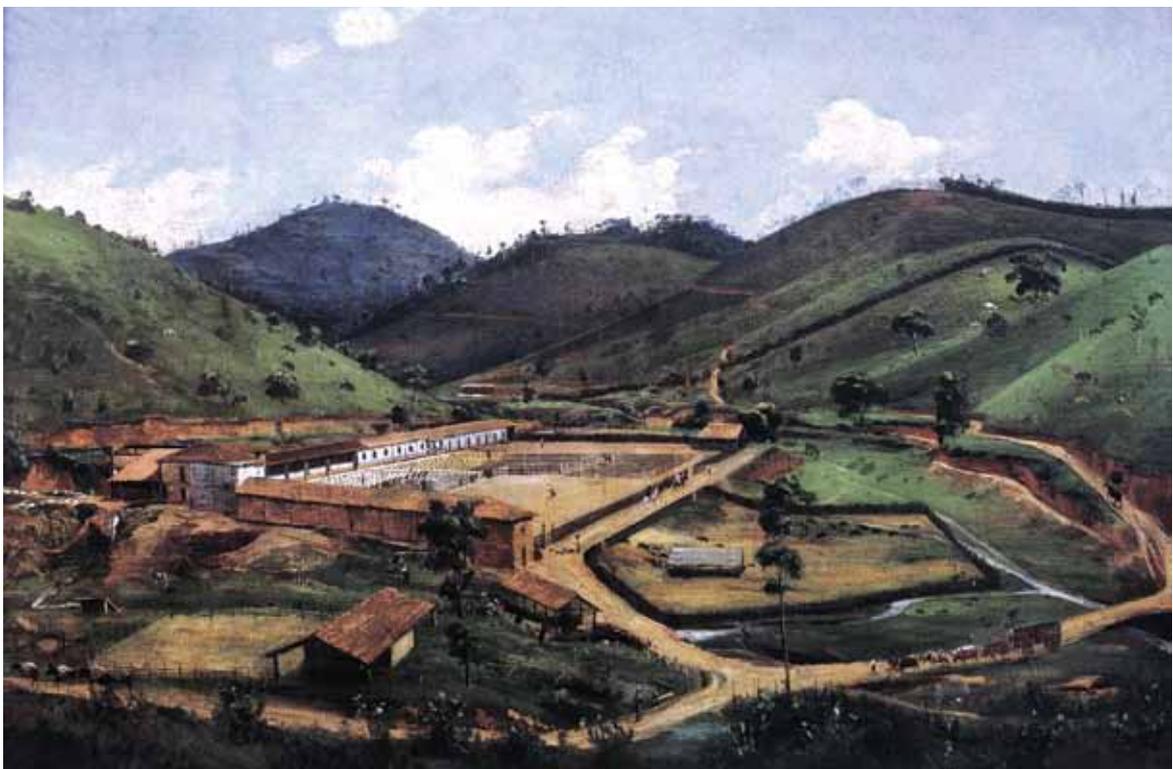
Fim da primeira fase: retornando do exterior

Despesas da breve porém extensa viagem ao exterior e a necessidade de restabelecer sua vida cotidiana na Corte, após cerca de um ano de ausência, tornavam imperativa e urgente a reorganização de suas fontes de renda e de seus compromissos profissionais. Isso significava retomar o sistema que originalmente lhe permitira estabelecer-se com certa independência e relativo conforto no Rio de Janeiro. A objetividade de Grimm em relação à sua profissão, aliada aos contatos que mantinha e ampliava desde que chegara ao Brasil, favoreciam o encadeamento de encomendas com muita rapidez. Recém-chegado da viagem ao Oriente Médio, já no dia 5 de setembro de 1881 assinou a pintura da *Fazenda Retiro*. É provável que para lá tenha se dirigido logo após seu retorno ao Rio de Janeiro, pois o trabalho demonstra cuidado na execução além da costumeira atenção pelos detalhes. Apenas três dias depois, em 8 de setembro, Grimm concluiu a tela da *Fazenda Aliança* [10]. Com velocidade de execução impressionante, no dia 12 de setembro tinha pronta a representação da *Fazenda Floresta*. As três propriedades, na freguesia de Bemposta, município de Paraíba do Sul, eram relacionadas aos Werneck e isso sugere a probabilidade de encomendas prévias ou explica terem sido tão imediatas. Duas das pinturas possuem dimensões idênticas, de certo modo reforçando a hipótese. Este tipo de processo de atuação profissional, que havia sido iniciado em 1879 ou mesmo pouco antes, iria se consolidar e ampliar muito em 1886, ano de execução da maior parte das vistas de fazendas que Grimm realizou no vale do Paraíba fluminense.

Os primeiros meses de 1882 ofereceram ao artista a bem merecida oportunidade que lhe faltava desde sua chegada ao Brasil. Pela primeira vez uma instituição particular, a Sociedade Propagadora das Belas Artes, criada e dirigida por Francisco Joaquim Bethencourt da Silva (1831-1911), humanista e educador influente, tomava a iniciativa de rivalizar com a toda-poderosa Academia Imperial das Belas Artes e organizar uma grande exposição pública de pintura, desenho, escultura e arquitetura. Inaugurada em 18 de março de 1882 na primitiva sede da instituição na rua da Guarda Velha, com a presença do imperador Dom Pedro II, a mostra por diversos motivos causou sensação. Nela, cerca de um terço das 418 obras apresentadas por 70 artistas eram de autoria de um só dentre eles: Johann Georg Grimm. A imprensa não poupou elogios, enfatizando sempre a participação do pintor bávaro. Para o público e os críticos de arte até então acostumados com um estilo de pintura frio e convencional, produzido quase que em estrita obediência aos severos princípios do ensino acadêmico fundamentado nos dogmas do neoclassicismo, as cores fortes e a maneira ampla que caracterizava as obras de Grimm pareceram algo excepcionalmente inovador. E o fato de só pintar a natureza ao ar livre, em direta e intensa oposição ao interior escuro dos ateliês, era sem dúvida tão provocador quanto extraordinário. Os locais exóticos e as particularidades visuais bem pouco conhecidas das diversas regiões representadas em seus trabalhos proporcionaram-lhe quase que imediatamente posição destacada, em tudo contrária ao anonimato dos anos anteriores. Reconhecidos a originalidade de sua obra e o carisma de sua personalidade, começou para Grimm uma nova e melhor etapa de vida em nosso país: um processo de vertiginosa consagração institucional que nunca antes ou depois dele qualquer outro artista europeu receberia.



JOHANN GEORG GRIMM, *Fazenda Aliança em Bemposta*, 1881, óleo sobre tela 48,5 x 66,0 cm, coleção particular, Rio de Janeiro RJ (fotografia de Vicente de Mello)



JOHANN GEORG GRIMM, *Fazenda Floresta em São José do Rio Preto*, 1881, óleo sobre tela 61,0 x 82,0 cm, coleção particular, São Paulo SP (fotografia de Vicente de Mello)

Desde setembro do ano anterior estava vaga a cadeira de pintura de paisagem na Academia, e seu nome passou a ser apontado por escritores, críticos e outros intelectuais, na imprensa, como candidato ideal para ocupá-la. Esses pronunciamentos, alguns em tom de protesto, terminaram por surtir efeito: não é impossível que, por recomendação direta de Bethencourt da Silva, o próprio imperador dom Pedro II tenha decidido resolver de uma vez por todas a questão. Com data de 27 de março, o diretor Antônio Nicolau Tolentino (1810-1888) recebeu do Ministério de Negócios do Império um aviso, seco e taxativo, que lhe ordenava contratar Johann Georg Grimm. E no dia 1º de maio, logo após encerrada a exposição de 1882, o pintor alemão tornou-se professor de paisagem na Academia Imperial das Belas Artes, em caráter interino por ser estrangeiro. Ao assumir o cargo encontrou estudantes que iriam formar uma das mais brilhantes gerações de pintores na arte brasileira, e, dentre eles, aqueles que se tornariam seus principais discípulos. Nessa época já freqüentavam as aulas de paisagem o italiano Giovanni Battista Castagneto (1851-1900), o brasileiro filho de franceses Hipólito Caron (1862-1892) e o espanhol Domingo García y Vazquez (1859-1912), todos efetivamente matriculados. Assistia às aulas, como aluno-amador, o português Francisco Joaquim Gomes Ribeiro (*circa* 1855 - *circa* 1900), que pouco mais tarde tornou-se aluno regular; e, logo no início do ano de 1883, Antônio Parreiras (1860-1937) solicitou e obteve sua tão sonhada admissão. Só mesmo o formidável prestígio público adquirido pelo artista teria sido capaz de superar intolerâncias e preconceitos, fazendo-o ascender com rapidez em uma sociedade refratária a tudo e a todos que não estivessem associados aos refinamentos típicos da cultura francesa de então, cuja influência predominava no Rio de Janeiro.

O novo professor mereceu a simpatia e o entusiasmo dos jovens pintores sob seus cuidados na aula de paisagem, estimulando-os a sentirem verdadeira paixão pela natureza e suas possibilidades de representação visual. E, além disso, exigiu com energia e autoridade que suas pinturas fossem inteiras e exclusivamente realizadas ao ar livre, eliminando assim a hipótese de que a perfeita sensibilidade que considerava imprescindível para a execução de tais trabalhos fosse adulterada por eventuais tentações maneiristas. Com severidade de mestre austero e por vezes ríspido, pois que intransigente consigo próprio ele nunca deixara de ser, Grimm como que renasceu nas vívidas recordações das incessantes peregrinações pela Itália em busca dos pontos mais atraentes de paisagem. E reencontrou a antiga e livre paixão pela natureza, emancipada de limites ou convenções. Sob o sol e a luminosidade tropicais, mais uma vez entregou-se a seu espírito de andarilho e aventureiro: todas as localidades, próximas ou distantes, passaram a ser objeto de interesse do professor e de seus alunos. E durante os anos de 1882 a 1885 conviveriam como grupo voluntário, mantendo um tipo peculiar de experiência coletiva, de união pessoal e profissional, devotada, cordial e afetuosa, muito intensa e autêntica como reflexo direto do ideal de criação e trabalho que os aproximara. A amizade superou temperamentos antagônicos em benefício de um objetivo comum: serem pintores e dedicarem-se integralmente à paisagem, para com ela se identificarem até melhor compreendê-la e interpretarem.

Entretanto, Grimm continuou aceitando encomendas, agora ocasionais e de grande porte: de 19 de maio a 20 de julho de 1883 ocupou-se da pintura de dez grandes painéis em madeira para a igreja da Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Monte do Carmo, na rua Primeiro de Março, trabalho pelo qual cobrou e recebeu, em três parcelas, a considerável soma de cinco contos de réis (5:000\$000). São bastante semelhantes em composição, estilo e colorido, aos dois painéis que havia pintado em 1879

na província de Minas Gerais. Mas só em 1884 se daria o completo apogeu da permanência do artista no Brasil, com a realização da XXVI Exposição Geral da Academia Imperial das Belas Artes, a maior e mais importante realizada no Rio de Janeiro até então, e a última do período monárquico. Nela foram premiados Grimm, Driendl e Castagneto com primeira medalha de ouro; Vazquez e Caron com segunda medalha de ouro; e França Júnior com menção honrosa. Exceto Parreiras e Ribeiro, os mais recentes na Academia, todos os alunos do professor alemão receberam prêmios significativos ao lado dos mais consagrados e experientes artistas que há longos anos costumavam monopolizar os destaques superiores.

Neste exato momento de consagração, contudo, Johann Georg Grimm não era mais professor da Academia Imperial das Belas Artes, desde o dia 1º de julho. Decorridos dois anos e dois meses como contratado interino, era inadmissível que se deixasse de instituir concurso para provimento efetivo da cadeira de paisagem. E o mestre, tão determinado e inflexível quanto o artista, tinha agido de imediato com justiça exigindo a realização do concurso e demitindo-se quando não foi atendido. Seus alunos mais promissores, em atitude insólita e sem precedentes, abandonaram a Academia acompanhando o professor quando ele deixou o cargo: este episódio foi o ponto culminante da história do Grupo Grimm. Transferiram-se todos então para a cidade de Niterói, ocupando parte de um grande casarão situado à rua da Boa Viagem, bem perto de onde já residiam Grimm e Driendl em uma casa no alto da encosta, com uma vista deslumbrante que alcançava toda a baía do Rio de Janeiro. Deste modo foi mantida a formação do grupo que se unira pela primeira vez em 1882, mantida a presença fortuita do famoso escritor e comediógrafo Joaquim José da França Júnior (1838-1890), um intelectual sofisticado, culto, mais velho e de elevada posição social — nisso tudo o oposto dialético de seus colegas.

Qual a razão destes jovens artistas, pobres e idealistas, terem sustentado tanta coesão mesmo sob as condições mais adversas? A liderança exercida por Grimm foi um fator óbvio, reconhecido e exaltado já por seus contemporâneos. Mas por que o pintor alemão, que desfrutava de um conforto material e de um prestígio profissional que jamais conhecera na Europa, por sua vez dedicou-se com tanto empenho a esses discípulos tão pouco privilegiados e aparentemente subjugados por um destino inexorável? Grimm no Brasil nunca teve qualquer dificuldade para vender seus trabalhos e por eles ser remunerado de maneira satisfatória. Certamente não fez fortuna, mas manteve um padrão de vida igual ou superior ao de seus colegas nacionais da mesma geração, sem ter que abdicar de seu gosto pela aventura e pelas viagens intermináveis, sem ter que fazer concessões estilísticas em sua obra ou sujeitar-se à vida mundana. Existe fartura de indícios para responder a essas perguntas: no Brasil ele só pintou em óleo sobre tela, jamais sobre papel, e dele só se conhece uma única aquarela, embora magnífica, realizada logo depois de sua chegada em 1877; e não desenhou um único esboço, a não ser três pequenos estudos remanescentes, em grafite e em sépia, para os painéis da igreja do Carmo. Mas na Europa, tanto antes de deslocar-se para a América do Sul como na breve viagem ao Oriente Médio em 1880-1881, sua obra tinha sido exatamente o contrário: centenas de esboços ligeiros a lápis e *crayon*, dezenas de aquarelas e inúmeras pinturas executadas em óleo sobre papel. Em resumo, em suas viagens pelo Mediterrâneo e sobretudo na Itália, ele foi o clássico paisagista errante, independente e muitas vezes solitário; um apaixonado estudante da natureza, cuja obra, seja na configuração estética ou na constituição material, revela uma extremada analogia com a arte de Jean-Baptiste Camille Corot (1796-1875), a quem certamente admirou mais do que a qualquer outro artista.

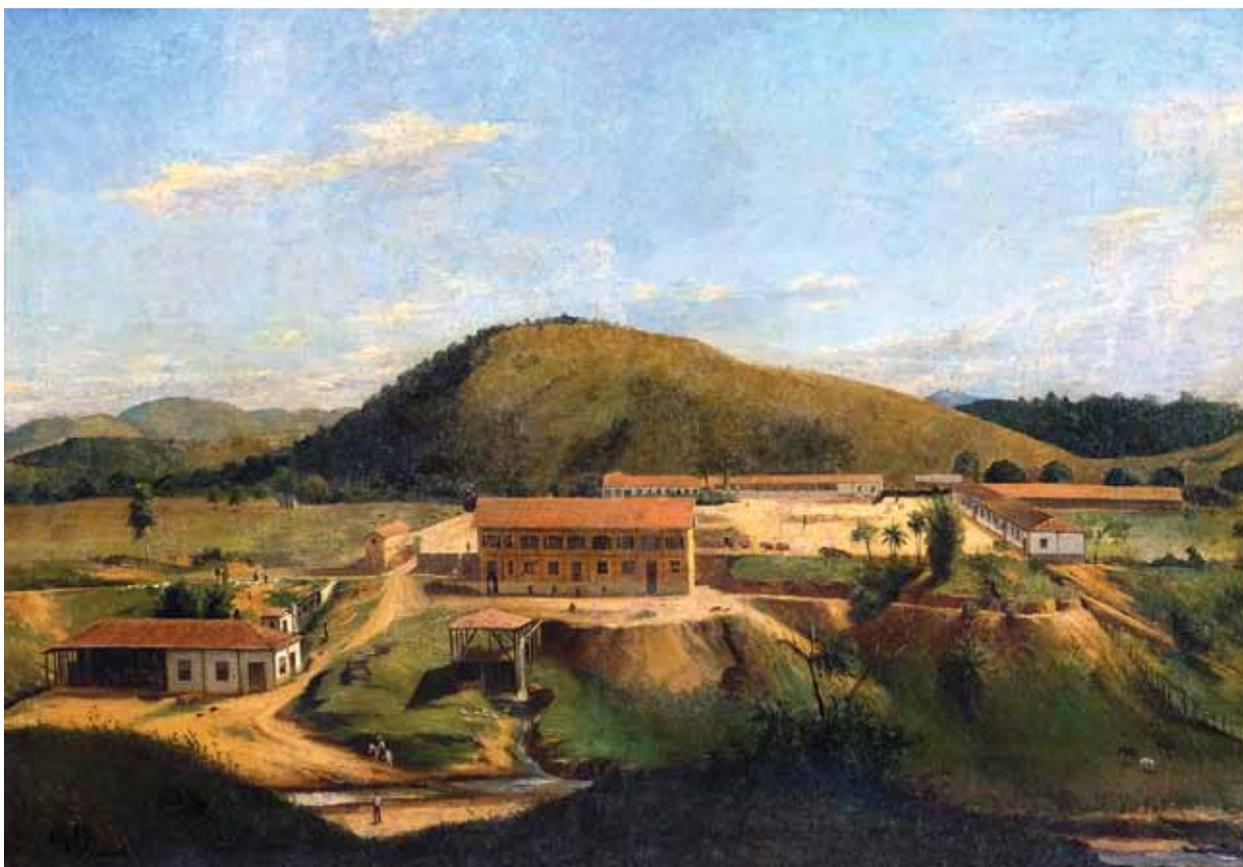
Grimm no Brasil descobriu-se como pintor profissional, capaz de manter-se com sua arte e realizar o sonho da sua juventude sem que isso lhe custasse miséria e sofrimento. E por isso mesmo identificou-se de imediato com aqueles paupérrimos rapazes de uns vinte anos de idade, capazes de qualquer sacrifício para atingir seus objetivos — vendo-se como diante de um espelho refletindo seu passado em Munique por volta de 1866. E esta foi a força interior de sua dedicação e generosidade, o equilíbrio perfeito entre o profissionalismo frio e bem sucedido que almejava e a liberdade indômita sem a qual certamente perderia sua própria identidade construída a duras penas. Depois do triunfo na exposição de 1884, por seis meses ainda continuaram as atividades do grupo em Niterói, até que no início do ano seguinte foram todos em excursão de estudo para as montanhas da serra dos Órgãos, em Teresópolis. Por um breve período ali se mantiveram reunidos, pela última vez, o mestre e seus discípulos. Logo se dispersaram e Grimm, por volta do fim do mês de janeiro de 1885, solitário prosseguiu em viagem para a província de Minas Gerais.

Segunda fase: de Minas Gerais ao vale do Paraíba

Em 13 de julho de 1885, novamente em Santa Bárbara, concluiu uma grande e excepcional paisagem com vista da serra e do Colégio do Caraça, por encomenda do padre Jules-Joseph Clavelin (1834-1909), que a ofereceu aos congregados da instituição. Viajando sem cessar, o pintor executou diversas outras encomendas, especialmente nas regiões de Nova Lima (vistas das instalações da *Saint John del Rey Mining Company*) e Sabará. Nesta cidade sua permanência foi mais extensa, ocupando-se da pintura de estudos e, por fim, executando aquela que foi sua obra de maior formato (400 x 750 cm): o célebre e polêmico pano de boca para a antiga, singela e graciosa Casa da Ópera. [11] Nas redondezas de Sabará e Nova Lima pintou também a *Fazenda Marzagão*, único exemplar do gênero que parece ter produzido fora da província do Rio de Janeiro. As atividades de Grimm em Minas Gerais ao longo deste ano permanecem um tanto obscuras, exceto pela certeza de que os trabalhos aos quais se dedicou impuseram maior dispêndio de tempo do que era habitual, com reflexo direto na elevada qualidade de concepção e execução dos mesmos. De volta ao vale do Paraíba em 29 de dezembro de 1885 assinou, em versão definitiva de grande formato, a tela representando a *Fazenda Santa Juliana*, exatamente conforme descrita por Celso Werneck em suas memórias, retomando a série de encomendas de pinturas de fazendas de café.

O ano de 1886 transcorreu em permanente movimento pela região cafeeira limítrofe à província de Minas Gerais, de Paraíba do Sul até São José do Rio Preto. Em termos gerais foi uma época de declínio físico, notadamente no segundo semestre, e em decorrência disso algumas das encomendas parecem ter sido realizadas com algo de displicência, atitude em tudo estranha à sua personalidade artística, tão criterioso e exigente como tinha sido em tudo o que fizera até então. Em alguma ocasião indeterminada deslocou-se ao ponto extremo ocidental que terá visitado na província, pintando a *Fazenda Guaritá*, que então pertencia a Francisco Pinheiro de Souza Werneck, segundo barão de Ipiabas, na freguesia de Santa Teresa, município de Valença. Em Paraíba do Sul, provavelmente entre janeiro e início de março, pintou uma impressionante vista panorâmica da cidade com o rio e a ponte, por encomenda de Antônio Luiz dos Santos Werneck, que cerca de um ano depois a transferiu para a Câmara Municipal, por subscrição de doadores, em sessão presidida por João Quirino da Rocha Werneck (ata de 14/02/1887), segundo barão de Palmeiras. A este pertencia, na mesma freguesia, a propriedade que Grimm documentou em

sua imponência original, na tela *Fazenda Glória do Mundo*, em 27 de março de 1886 — a qual, em meu livro de 1980 (cat. 158, p.96), identifiquei equivocadamente confundindo-a com uma fazenda em Valença. No que concerne a vistas panorâmicas, existe ainda outra pintura representando a cidade de Sapucaia, com estrutura formal e abrangência de composição muito semelhantes à de Paraíba do Sul. Retornando a Bemposta em meados de junho, executou pelo menos duas versões da *Fazenda Recreio*, uma em tamanho pequeno e outra bem maior, antes de seguir para a vizinha freguesia de São José do Rio Preto, onde trabalhou intensamente e permaneceu até o início do mês de agosto.



JOHANN GEORG GRIMM, *Fazenda Glória do Mundo em Paraíba do Sul*, 1886, óleo sobre tela 76,5 x 110,0 cm, Prefeitura Municipal de Vitória ES (fotografia de Alair Caliar)

Sem dúvida foi a localidade que lhe proporcionou maior quantidade de encomendas sucessivas: três vistas da *Fazenda Belém*, e outras tantas da *Fazenda Bela Esperança*. O caso destas pinturas é singular, pois o artista interessou-se — e decerto conseguiu interessar os fazendeiros — pelo registro visual de uma mesma fazenda por dois ângulos diferentes, possivelmente diametralmente opostos. Não era próprio de Grimm repetir-se, e mesmo no gênero mais limitado a que se dedicou (exceto pelos retratos de família dos proprietários rurais, que constituem o patamar inferior de sua produção), verifica-se com facilidade que ele procurou sempre encontrar maneiras para de algum modo enriquecer o tema, sobretudo neste ano de tamanha produtividade.

Sua última obra em São José do Rio Preto, talvez à guisa de despedida de uma temporada bem sucedida e amena, foi uma paisagem espontânea dotada das melhores características de sua independência como paisagista, uma vista da entrada do arraial, datada de 8 de agosto. Mais uma vez voltou a Bemposta, mas agora demorou-se por cerca de dois meses e realizou sua inquestionável obra-prima no gênero, a *Fazenda Cataguá*, em grande formato como havia feito, quase exatamente um ano antes, com a *Fazenda Santa Juliana*. Terminou e datou a tela de Cataguá em 8 de dezembro. Por amarga ironia, seguindo logo depois em direção ao Rio de Janeiro, por um breve instante voltou à pura pintura de paisagem, livre e não encomendada, pintando em Teresópolis uma cachoeira que pode ter sido sua derradeira obra de qualidade estável, ainda atraente e majestosa mas já apresentando hesitações que a tornam inferior às três vistas de cascatas que havia executado na mesma região menos de dois anos antes, quando deixara seus discípulos.

Analizando as pinturas

Invariavelmente a documentação visual das ricas fazendas do ciclo do café — já em decadência produtiva e econômica — constitui uma parcela ambivalente no conjunto da obra do artista. Se nela existe uma apreciável dose de convencionalismo, isso ocorreu sem prejudicar a ênfase do profundo conhecimento que Grimm possuía da pintura de paisagem, bem como pela presença do peculiar sistema de representação iconográfica que registrou de maneira simbólica o caráter eminentemente feudal desses núcleos sociais de produção agrícola. Nestas pinturas duas importantes características devem ser observadas com atenção, ambas originadas já na época de aperfeiçoamento artístico de Grimm na Itália.



JOHANN GEORG GRIMM, *Fazenda Recreio em Bemposta*, 1886, óleo sobre tela 81,9 x 124,3 cm, coleção particular, Rio de Janeiro RJ (fotografia de Vicente de Mello)

Primeiro, a extraordinária capacidade de escolher um exato ponto de vista globalizante, capaz de revelar o amplo cenário formado pelas peculiaridades geográficas de cada local (quase sempre pequenos vales cortados por riachos) em integral consonância com a individualidade das edificações de variados tipos que formavam as fazendas. Segundo, o nível de detalhamento dos aspectos mais relevantes da diversidade de seus elementos cotidianos, que conferiam dinâmica de vida e movimento à cena. Atenta e cuidadosamente, mas sem excessos de miniaturista, Grimm anotava as figuras de senhores, visitantes, feitores e escravos, cada qual representado em seus afazeres cotidianos e no uso de veículos e artefatos diversos. Bois, muaras, cavalos, porcos e galinhas multiplicam-se representados por concisos toques de pincel, formando subconjuntos visuais análogos aos dos seres humanos na paisagem.

É mais do que certo que deste modo o artista proporcionava aos membros da aristocracia rural uma visão de suas próprias fazendas que eles mesmos dificilmente já teriam tido oportunidade de ter contemplado ou memorizado. Não surpreende, portanto, que tenha conseguido obter sem muita dificuldade a expressiva quantidade de encomendas que realizou, apesar dos preços que costumava cobrar por seus trabalhos e da notória escassez de familiaridade de sua clientela com assuntos culturais ou artísticos. Na verdade, suas pinturas deste tipo não foram em primeira instância consideradas como obras de arte, nem pelos compradores nem pelo autor. Grimm sempre foi visto nesta região interiorana e isolada como uma espécie de artesão, mais destacado por ser estrangeiro de comportamento tido como bizarro do que por outro motivo especial. Pintor, sim, mas pintor-artífice, detentor de habilidade técnica para lidar com tintas e pincéis. Disso restaram inúmeras comprovações na tradição das difusas memórias familiares geração após geração, bem como em um ou outro raro documento informal. *“Por lá apareceu um alemão, que pintava paisagens”* é a típica descrição oral remanescente de sua presença, imediatamente acompanhada de entusiasmadas lembranças ancestrais do *“homem esquisito”*, *“que só caminhava em linha reta, atravessando o que estivesse pela frente”*, *“pintando o dia inteiro sob o sol forte com um cesto de laranjas ao seu lado”*, etc.

Em resumo, foi visto e recebido como o foram diversos e modestos amadores, estes sim exclusivamente artesãos e na maior parte anônimos, responsáveis pelas deficientes ou péssimas decorações internas que pretenderam embelezar ou enobrecer os principais cômodos de muitas das casas-grandes das mais prósperas fazendas de café no vale do Paraíba. A província de São Paulo, em especial, foi um éden para pinturas parietais semi-amadoras produzidas por ávidos autodidatas itinerantes. Não me cabe nem desejo examinar esta questão em profundidade, mas é inevitável mencioná-la no amplo espectro que vai das rústicas e por vezes pueris tentativas de *trompe l’oeil* e fingimento de materiais nobres, cuja autoria é difícilíssima ou impossível de ser identificada, até os presunçosos esforços e ambições de um José Maria de Villaronga y Panella (Barcelona, Espanha 1809 - São Paulo SP, 1893) em precárias *veduttas*, cenas idílicas e panoramas que exigem tremenda dose de tolerância para serem admitidos como criação artística ao invés de mero artesanato ou diletantismo comercial.

Na série de vistas de fazendas que se iniciou em pequena escala em anos anteriores ao triunfo na exposição de 1882, mais tarde ocupando quase todo o ano de 1886, é patente que Grimm estabeleceu um muito bem sucedido compromisso entre a ilimitada paixão pela paisagem e as rigorosas imposições de profissionalismo através das quais obteve liberdade financeira no Brasil, conseqüentemente superando as dolorosas recordações das ásperas condições de vida durante sua formação artística na Alemanha. Quando designo tais pinturas como “*um tanto convencionais*”, como fiz no livro de 1980 sobre o Grupo Grimm, mesmo com a ressalva “*no âmbito do conjunto de sua obra*”, ainda assim incorro em laconismo arbitrário e excessivo. Sim, efetivamente são um tanto convencionais, mas por autônoma e consciente decisão do autor. E a convenção a que me refiro, no caso, foi a obediência sistemática ao princípio de aplicar a todas elas um mesmo e consistente tratamento de composição e elaboração formal — processo distinto da irrestrita liberdade que caracteriza seus trabalhos espontâneos, ou seja, aqueles não encomendados.

E tendo sido as duas principais características desse tratamento, conforme comentado anteriormente, lícitos e até mesmo magistras recursos de expressão artística, não há dúvida que o pintor criou uma eficiente solução que garantiu a venda de suas telas para um público que desejava meros “retratos de fazenda”. Mas que recebia, com satisfação embora sem reconhecimento explícito, boas pinturas de paisagem configuradas a partir da distribuição de algumas edificações rurais em determinados trechos peculiares de natureza, contendo ainda infinidade de pormenores tão verídicos quanto pitorescos. Tudo indica que tais pinturas nunca foram conhecidas pelos admiradores e críticos do artista na Corte, pois em nenhuma das inúmeras matérias jornalísticas sobre ele publicadas por seus contemporâneos — ou mesmo em qualquer das muitas referências em livros e periódicos até 1980, exceto um único caso [12] — existe qualquer menção específica a esta parte de sua produção. Um século depois aconteceu exatamente o oposto em termos de prestígio: elas tornaram-se objeto de desejo dos modernos proprietários das antigas e então desativadas, abandonadas ou até arruinadas fazendas, que passaram a ser reformadas e redecoradas para servirem como ambiente de lazer agreste ou perfeito espaço para ocupação como símbolo indireto de posição social — com as exceções de praxe. Enfim, o que um alemão culto bem poderia designar como *ersatz* da antiga nobreza decadente, agora renascida com fausto e aprimoramento liberal de costumes e etiqueta.

No que concerne à imensa influência exercida por Grimm sobre Antônio Parreiras, é apropriado recordar a clara analogia desta inteligente e bem sucedida solução com a que mais tarde coube ao antigo discípulo criar, com características estruturais muito próprias, a partir de 1906, na longa série de pinturas históricas — a maioria delas voltada para episódios revolucionários, de rebeldia ou insubmissão, geralmente atenuados ou omitidos nas versões escolares da História do Brasil — encomendadas pelos governantes de quase todos os estados e diversos municípios do país até 1934. E sem esquecer que, antes disso, o antigo discípulo já havia seguido o mestre de maneira menos original embora igualmente eficaz: entre 1894 e 1895, na província de São Paulo, pintou pelo menos dez telas retratando fazendas em localidades como Belém do Descalvado e Cravinhos, por encomenda de majores, coronéis e tenentes-coronéis (ver meu livro sobre Parreiras, cat.092, 094-098 e 105-108).



JOHANN GEORG GRIMM, *Fazenda Belém em São José do Rio Preto*, 1886, óleo sobre tela 66,0 x 111,0 cm, coleção particular, Rio de Janeiro RJ (fotografia de Vicente de Mello)



JOHANN GEORG GRIMM, *Fazenda Belém em São José do Rio Preto*, 1886, óleo sobre tela 49,7 x 67,0, coleção particular, Rio de Janeiro RJ (fotografia de Vicente de Mello)

Comparações insólitas

Não deixa de ser imprópria e perturbadora a inclinação recente de, em estudos sobre a história da região cafeeira fluminense durante o período monárquico, cometer a suprema heresia de se pretender estabelecer comparação entre pinturas de Johann Georg Grimm e de Nicolau Facchinetti (1824-1900), tomadas umas e outras como se possuíssem grau de paridade estética ou correlação de fidedignidade. [13] É óbvio que existem aparentes elementos lógicos a partir dos quais é possível justificar atitude deste tipo, seja pela escassez da iconografia sobre o tema ou porque Facchinetti pintou algumas fazendas esparsas. Ademais, em nossa História da Arte existem infelizes precedentes semelhantes, contemporâneos aos artistas, como o contido na mistura de argúcia, contradição e constrangedora sinceridade de Félix Ferreira em seu livro *Belas Artes* (1885), ao aventurar-se a confronto do gênero:

“...cada um, por consequência encarando as coisas de pontos de vista diversos, antípodas mesmo, dão por isso a seus trabalhos o cunho de individualidades tão fortemente acentuadas, que o contraste de uma paisagem do Sr. Facchinetti está justamente no de outra do Sr. Georg Grimm, e vice-versa. (...) A escola que segue o Sr. Grimm, bem o sei, é a da voga. Está na moda o impressionismo, uns tons crus, umas pinceladas de efeito, pedra de toque dos artistas de merecimento real, que, como o Sr. Grimm, conhecem todos os segredos da arte, sirtes onde naufragam as mediocridades; mas, sem pesar confesso, gosto mais da outra escola, da que segue o Sr. Facchinetti, mesmo com essas minúcias que todos lhe reprovam. (...) O gosto é questão que se não discute, e não se estranhará por isso que eu prefira os quadrozinhos do Sr. Facchinetti às grandes paisagens do Sr. Grimm, ainda que não desconheça a proficiência do distinto pintor alemão.” [14]

Não obstante o pioneiro livro de Ferreira sem dúvida seja, sob vários aspectos, bem mais interessante do que a muito mais conhecida e afamada publicação *A arte brasileira* (1888), de Luiz Gonzaga Duque Estrada, nesta o autor escapou da perigosa armadilha. Longe de mim querer depreciar Facchinetti, o homem e a obra, no contexto de nossa História da Arte. Mas nunca foi possível negar a evidente falta de naturalidade de suas pinturas, artesanais ao extremo na cabal submissão aos ditames de um miniaturismo quase mecânico, de autodidata esforçado e operoso. E assim posteriormente o descreveu Gonzaga Duque em artigos na imprensa e sobretudo no livro *Graves e frívolos* (1910), com carinho e compreensão, afetuoso e delicado nas frases empoladas que lhe eram tão fáceis quanto indispensáveis, mas nas entrelinhas... a dureza implacável de humilhante condescendência — impossível de ignorar quando, enfim ao repetir a antiga aventura de Félix Ferreira, o fez com ligeireza e sob o tão falacioso quanto indefensável argumento de que ambos os artistas teriam formado escola na pintura brasileira... [15]

Não há tanto o que falar sobre a obra de Nicolau Facchinetti, um artista digno no âmbito das correntes que formaram nossa pintura no século XIX, no plano da significação histórica e artística. Admiração e respeito de seus contemporâneos estiveram fundados nas mesmas feições de gosto que se estenderam até o presente, abrangendo sempre leigos e colecionadores: o desdobramento panorâmico das vistas, a filigrana intrincada das formas, e o colorido prosaico mas sempre romântico e evocativo. Além disso, é claro, a personalidade de uma maneira de fazer muito própria, como observou Félix Ferreira, não obstante canhestra e até um tanto pueril. Para os especialistas de sua época, o artista foi sempre o “velho Facchinetti”, uma espécie de conspícuo sobrevivente de eras passadas, aplicado amante platônico da natureza e das afáveis relações sociais. A seqüência de suas pinturas demonstra de modo inequívoco o progresso lento, controlado e persistente de um mestre de ofícios, disciplinado e protegido contra arroubos de qualquer tipo. Vez por outra um panorama fugia destes limites estritos e aspirava outro tipo de alcance, seja pelos truques e desafios da perspectiva, por uma inesperada ousadia em relação à luz, ou por bem sucedidas experimentações em *grisaille*.

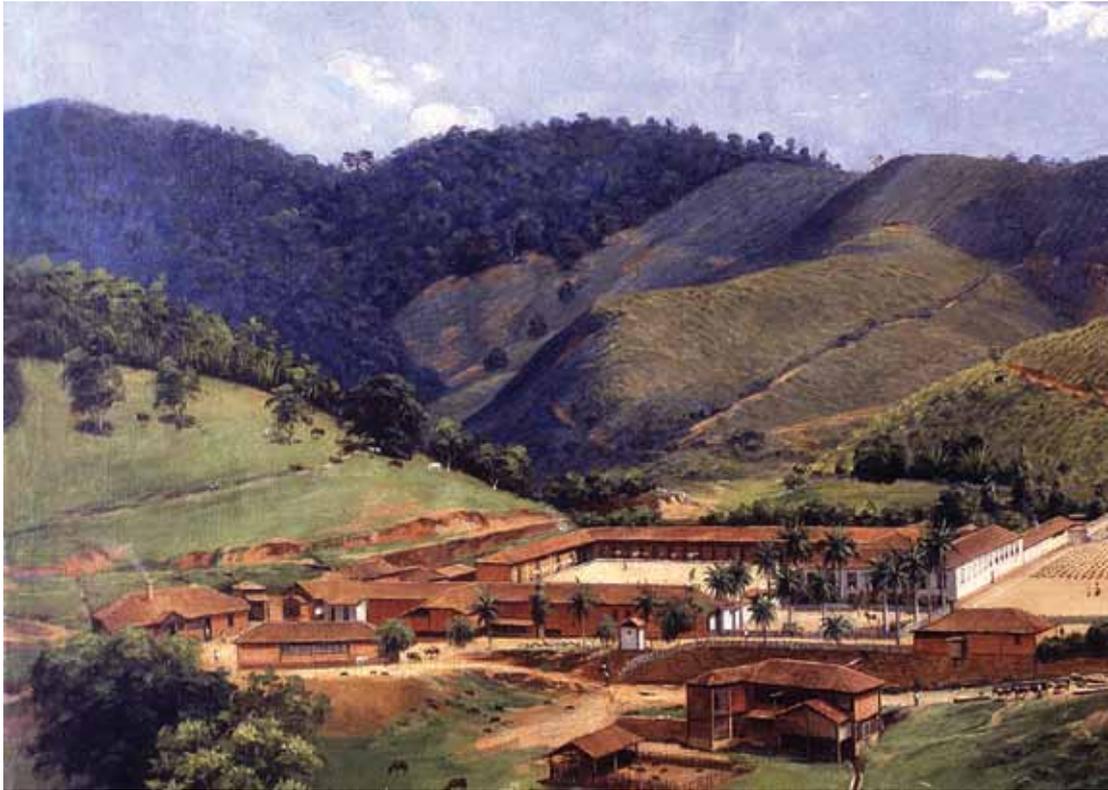


JOHANN GEORG GRIMM, *Fazenda Bela Esperança em São José do Rio Preto*, 1886, óleo sobre tela 48,5 x 66,8 cm, coleção particular, Rio de Janeiro RJ (fotografia de Vicente de Mello)

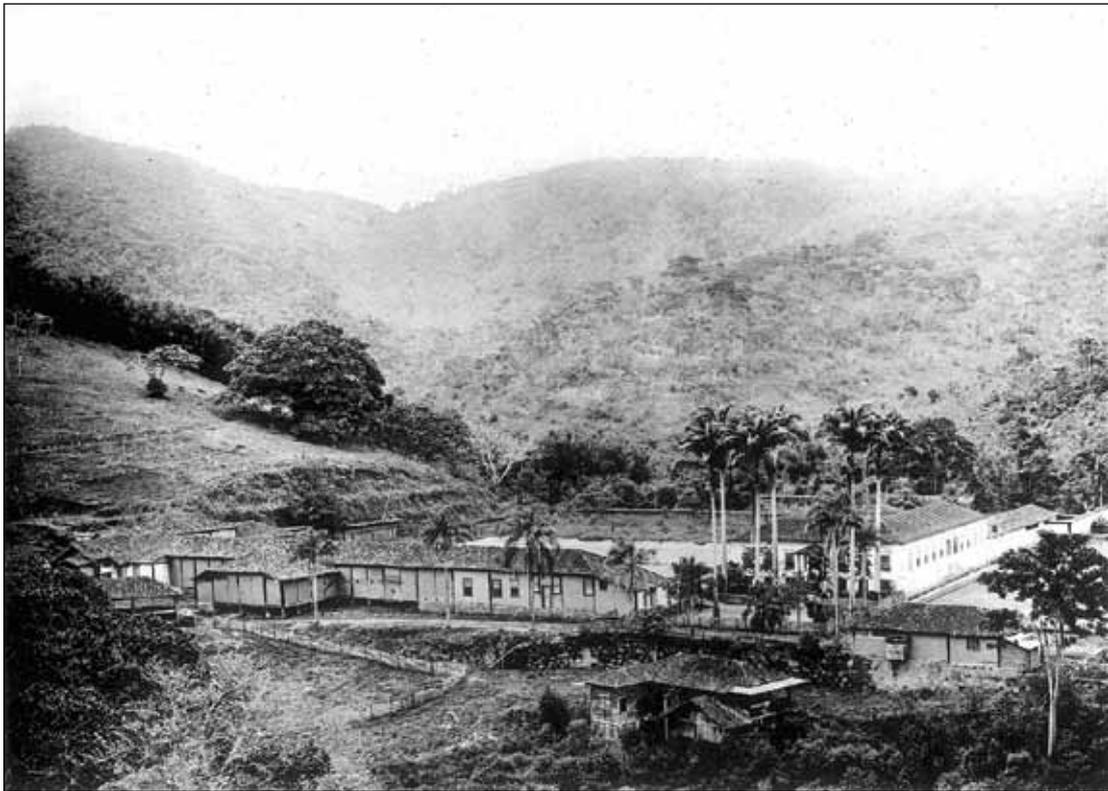
Seu homólogo mais perfeito no período em que atuou, sobretudo entre 1865 e 1890, foi o alemão Friedrich Hagedorn (Altdamm, Alemanha 1814 - Rio de Janeiro RJ, 1889), autodidata e amador cuja obra se tornou singular por razões semelhantes sem que o autor se beneficiasse tanto disso em termos de prestígio e reconhecimento públicos. Assim, Facchinetti jamais esteve entre os grandes artistas das duas épocas, acentuadamente diversas em termos artísticos, ao longo das quais sua produção se desenvolveu. No âmbito da arte da primeira metade do século XIX, digamos até 1875, suas paisagens não poderiam ser cotejadas com as de Agostinho José da Mota (1824-1878), por exemplo; assim como nos anos de 1880 a 1900, com as sucessivas transformações conduzidas por artistas jovens e impetuosos no cenário artístico do Rio de Janeiro e de outras províncias do país, a execução contida e sempre previsível de suas obras as tornava pouco mais do que singelas, diante da energia de paisagistas vibrantes cuja estirpe se desdobrava de Antônio Firmino Monteiro (1855-1888) e Antônio Rafael Pinto Bandeira (1863-1896) a Hipólito Caron e Antônio Parreiras. Aliás, até mesmo um paisagista refinado e de produção tão diminuta como Pinto Bandeira chegou a representar pelo menos uma fazenda, não identificada, sob nítida influência artística de Grimm, em tela datada de 1893.

No que se refere às fazendas de café fluminenses no último decênio do regime monárquico, o principal problema de tentar comparações entre obras de Grimm e Facchinetti decorre da carência de sentido em procurar resultados de conteúdo estético relevante. O tema, em si, era árido e pouco promissor para verdadeiros pintores de paisagem, desde sempre e sobretudo àquela época enfrentando, em todo o mundo, o enorme desafio de representar visualmente a Natureza com independência e originalidade. Do século XVIII em diante cada corrente nacional de paisagismo esteve impregnada de vívidas sugestões teóricas, das grandes aspirações filosóficas de um Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) às convicções de um John Ruskin (1819-1900) ou de um Hypollite Taine (1828-1893), passando pela forte influência do pensamento transcendentalista de Ralph Waldo Emerson (1803-1882) e Henry David Thoreau (1817-1862) sobre os excelentes pintores norte-americanos da *Hudson River School* e seus sucessores.

Esta ânsia por comparações fantasiosas deriva também do desconhecimento e da incompreensão específica dos *valores* na pintura, imaginando que os sistemas básicos que permitem a representação mediante códigos visuais intrínsecos, enfim, sejam o “estilo” de cada pintor em particular. Isso acontece, constantemente, no que se refere aos domínios mais elementares, como na questão dos planos: em geral são percebidos e descritos como convenções particulares, quando constituem muitíssimo mais do que isso. Não é do “estilo” de um pintor representar o primeiro plano em tons escuros e gradativamente os planos subseqüentes em tonalidades mais claras até o plano de fundo. Semelhante projeção cromática é resultante óbvia do mecanismo do olhar humano ao defrontar-se com o alcance espacial da distância física, mediante o que se chama *profundidade* — o manejo de uma ilusão, essência do fascínio da arte figurativa, pois a imagem está contida de modo ostensivo na superfície bidimensional do suporte.



JOHANN GEORG GRIMM, *Fazenda Cataguá em Bemposta* (detalhe), 1886, óleo sobre tela 83,4 x 129,6 cm, coleção particular, Bemposta RJ (fotografia de Vicente de Mello)



Fotografia da fazenda Cataguá em 1906, por Celso Vieira Werneck de Carvalho (cortesia de Paulo César Werneck Muniz, Rio de Janeiro RJ)

Cópias e atribuições apócrifas

Circunstância bastante comum e peculiar ao destino das pinturas de fazenda executadas por Grimm foi a de serem copiadas. Esse foi um procedimento familiar e inocente no círculo dos herdeiros das propriedades, seja pela ocorrência de habilidades primárias de desenho e pintura, seja pelo desejo de multiplicar o que era único em proveito do compartilhamento de recordações com parentes e amigos, ou mesmo fruto da insatisfação na disputa de bens herdados. Copiava-se, enfim, o que em nenhuma circunstância poderia ser fisicamente dividido sem fatal prejuízo para todas as partes. Durante a década de 1980 tive oportunidade de examinar pessoalmente um considerável número dessas cópias familiares, algumas até apresentadas com singelo orgulho pelos próprios copistas amadores, no mais das vezes senhoras idosas àquela época.

Diversas dessas cópias incluem a cuidadosa imitação da assinatura do original, enquanto outras exibem assinaturas copiadas de... diferentes pinturas de fazendas! Algumas não eram assinadas, seja porque os copistas possuísem noções um pouco mais elaboradas de arte ou porque os originais não apresentassem marca de autoria. Mais raras são as cópias com assinaturas falsas, certamente aplicadas muito tempo depois, e de má-fé, por terceiros. Jamais encontrei, entretanto, uma cópia deste gênero de obra de Grimm contendo inscrições apropriadas (nome do copista e referências “*cópia de...*” ou “*d’après...*”, etc.). Aliás, dele só conheço duas cópias corretamente marcadas pelos copistas, ambas de 1952 e feitas a partir de pinturas originais encomendadas em 1885 pela *Saint John Del Rey Mining Company*, depois *Mineração Morro Velho* e hoje *Anglo-Gold Ashanti*: uma pelo pintor mineiro Herculano Campos (1912-1996) e outra por um artesão ou artista bastante inferior de nome Dino Contardo. [16]

É conveniente recordar que o núcleo essencial das fazendas pintadas pelo mestre alemão encontrava-se no âmbito da intrincada genealogia da família Werneck, o que vale dizer caudalosa parentela direta e colateral, em sucessivas gerações até o presente. Existiram situações em que ramos familiares alienaram uma fazenda mas conservaram a pintura que a representava; o inverso também sucedeu, mantida a fazenda e alienada a pintura; e ocasiões em que ambas, fazenda e pintura, passaram a pertencer a terceiros mais interessados na propriedade do que na obra de arte, ou vice-versa. Em casos extremos, dos quais Santa Juliana quiçá seja o exemplo mais evidente, desapareceu por completo a fazenda só restando sua imagem em óleo sobre tela. Por tudo isso multiplicaram-se exponencialmente as razões e oportunidades para cópias, concorrendo para que descendentes remotos dos primeiros proprietários destas cópias construíssem ao longo do tempo a firme convicção de possuírem originais.

Uma cópia de qualidade bem razoável faz parte do acervo do Museu Paulista da USP (óleo sobre tela, 70 x 102 cm, sem assinatura): reproduz uma segunda versão autêntica, certamente de 1886, que só conheço por antiga e mal conservada fotografia, da pintura que Grimm fez da *Fazenda Calçado*, tela que pertenceu a José de Souza e Mello Werneck e em 2009 foi doada *post-mortem* à Fundação Maria Luísa e Oscar Americano. Registros do museu indicam sem restrições a cópia como obra original de Benedito Calixto de Jesus (1853-1927), enquanto outras fontes a apresentam também como “atribuída”. Supondo que o que se pretende atribuir a Calixto seja a autoria da cópia de trabalho de legítima autoria de Grimm, embora assunto um tanto irrelevante, acho isso muito pouco plausível salvo sólida comprovação documental que ignoro possa existir, devido a dois argumentos óbvios: primeiro, e sempre mais importante do que tudo, as próprias características formais da obra; segundo, o fato de Antônio Parreiras e Benedito Calixto terem mantido bom e próximo relacionamento pessoal desde

fins do século XIX, e como a cópia teria de ter sido pintada antes de 1927, aliás época de apogeu público da celebridade de Parreiras, não creio que o grande paisagista fluminense, tão intransigente em matéria profissional quanto foi Grimm e ao mesmo tempo o mais entusiasmado guardião de sua memória, concordasse ou até — e ele tinha temperamento para isso — permitisse ao colega, sem violenta oposição e censura, uma prática que desde a juventude abominava mesmo como mero e tradicional recurso de aprendizado. Por outro lado, a audaciosa presunção de um Benedito Calixto copista de Grimm atrai inevitáveis suspeitas de simplismo provinciano, pois o diligente artista radicado em Santos efetivamente pintou algumas fazendas em São Paulo ao longo de sua carreira.

É vergonhoso que a incorreta indicação de plena autoria ou a atribuição arbitrária, anônima e equivocada de péssimas pinturas apócrifas a Grimm tenha se tornado problema recorrente nos recentes dez ou doze anos passados, mesmo em publicações respeitáveis e trabalhos do universo acadêmico. Neste domínio coexistem hoje diferentes variantes de diletantismo, ignorando tanto as próprias obras de arte em seus predicados intrínsecos quanto as mais rudimentares precauções metodológicas no tocante a fontes de informação confiáveis. Desnecessário ressaltar o prejuízo que tais práticas de injustificável irresponsabilidade infligem ao corpo da obra do artista e o potencial de desinformação que impõem aos estudantes e pesquisadores do presente e aos do futuro. Sem dúvida é até possível crer na boa-fé dos autores, talvez submetidos a tão sincera quanto ingênua vontade de dispor de maior quantidade de material para formular teses ou apoiar reflexões originais. Porém, como especialista, eu não poderia omitir-me da obrigação de indicar alguns casos mais flagrantes.

No que concerne ao tema das fazendas, parece que a origem de sistemáticas repetições foi um livro de Carlos Eugênio Marcondes de Moura (1998), que inclui a cópia do Museu Paulista citada como original na página 381 (“...a fazenda não identificada, no Vale do Paraíba, documentada pelo pincel prestigioso de Benedito Calixto.”) e reproduzida na página 189 com legenda adicionando ao nome do artista a referência “atribuição”. E, pior ainda, aparece como de legítima autoria de Grimm em livro de Sérgio Túlio Caldas (2006), a partir do qual a anomalia chega a atingir o fichamento da fazenda, em 2009, até mesmo neste Inventário! [17] Mais adiante, na página 193 vê-se uma “Fazenda Boa Vista em Bananal” (óleo sobre tela, 74 x 144 cm, coleção particular, SP), com legenda indicando-a como atribuída a Johann Georg Grimm. Trata-se de pintura amadora de ínfima categoria, muito possivelmente da mão do mesmo José de Lima que é apontado como autor de uma “Fazenda das Antinhas em Bananal” (óleo sobre tela, 90 x 163 cm, coleção particular, SP) reproduzida na mesma página. A atribuição absurda propagou-se na exposição *O Café* e respectivo catálogo (2000), com a “Fazenda Boa Vista” reproduzida em página dupla 78-79, e foi estabelecer-se em livro coordenado por Maria Alice Setubal (2004) para, logo em seguida, contaminar estudo de Rafael de Bivar Marquese (2005). Depois seguiu rumo inverso, surgindo em livro de Ana Luíza Martins (2008) como identificação positiva da autêntica *Fazenda Floresta* de Grimm!

Observe-se que ambas as pinturas das fazendas paulistas estão registradas como obras sem autoria determinada em fotografias da Coleção Resgate, proveniente da família Almeida Valim, no portal do Laboratório de História Oral e Imagem da Universidade Federal Fluminense (LABHOI). Processo muito semelhante e certamente mais grave teve origem no livro *O Brasil dos viajantes*, de Ana Maria Belluzzo, com a reprodução de uma paisagem de autoria anônima (“Cabeceira do rio Paquequer”, óleo sobre tela, 81 x 105 cm, coleção particular, RJ), cuja nociva trajetória prosseguiu em livro sobre a coleção Sérgio Fadel (2004), atingiu breves artigos como o de Isabel Sanson Portela (2008), para por fim desaguar no oceano incontrolável de enciclopédias amadoras, páginas e portais na rede mundial de computadores... [18]

Epílogo

A viagem que marcou a dissolução do Grupo Grimm revelou-se fatal para o artista, não cabendo dúvida que contraiu tuberculose pulmonar por volta do segundo semestre de 1886. Caso a temida enfermidade, com suas tão evidentes conseqüências físicas, tivesse se manifestado em época anterior, Grimm dificilmente teria sido admitido na convivência de familiares, agregados, empregados e escravos dos fazendeiros do vale do Paraíba, justamente no ano em que mais produziu para esses clientes. Nos primeiros dias de janeiro de 1887 retornou ao Rio de Janeiro, e de fato nada se sabe sobre ele neste e nos três meses seguintes, assim como não é conhecida nenhuma pintura de sua autoria datada deste ano. E a única referência ao artista em seus últimos momentos no Brasil, e menos de um ano antes de sua morte, foi-nos legada pelo discípulo tão querido e para sempre leal à sua memória.

Em abril, ao que tudo indica, visitou Antônio Parreiras quando este preparava a exposição que faria no mês seguinte na *Glace Élégante*. O relato da visita, rememorada quarenta anos mais tarde na autobiografia do ex-aluno, é tão comovente quanto realista: jamais se veriam outra vez. Sem qualquer notícia na imprensa que tanto o prestigiava e defendia desde 1882, sem avisar ou recorrer a ninguém, em segredo e isolamento como era compreensível e justificável em um homem forte e orgulhoso que agora se via fraco e abatido, Grimm deixou o Brasil em maio de 1887. Partiu, por roteiro desconhecido, talvez saudoso de sua terra natal e em busca da companhia de sua família, da qual necessitava sobretudo agora que deixara de existir o círculo de jovens corajosos, entusiasmados e alegres que tanto o admiraram e respeitaram quanto foram por ele protegidos e amados.

Com a saúde muito debilitada, de volta à Baviera reencontrou Johann Franz Grimm e sua família (esposa e oito filhos), agora estabelecido como fazendeiro, e permaneceu no Oberallgäu de julho a agosto de 1887, na propriedade de seu irmão em Wangen, depois seguindo para Meran, no sul do Tirol, onde ficou menos de um mês. Em permanente luta contra a doença enfrentava também desconforto com o clima, ao qual se desacostumara depois de quinze anos passados nas temperaturas amenas e quentes do Mediterrâneo ao Atlântico Sul. Não obtendo resultados com repouso e cuidados médicos aos quais se submeteu, decidiu tentar recuperação na Itália, partindo para Nápoles. Pouco se demorou antes de seguir para a Sicília, onde em novembro foi internado no *Ospedale Civico di Palermo*, no bairro La Zisa, naquela época um centro de referência para o tratamento da tuberculose.

Agravando-se muito seu estado físico, do hospital escreveu uma derradeira e pungente carta aos familiares, declarando-se consciente da iminência da morte. Faleceu no dia 18 de dezembro e está sepultado no pequeno e bucólico *Cimitero degli Inglesi*, adjacente ao enorme *Cimitero Monumentale di Santa Maria dei Rotoli*, diante do mar, no sopé do monte Pellegrino. A notícia só chegou ao Rio de Janeiro mais de um mês depois, provocando grande consternação, através de nota publicada em jornal por um amigo do artista, o engenheiro-arquiteto Ludwig Friedrich Mathias Schreiner (Berlim, Alemanha 1838 - Rio de Janeiro RJ, 1892).

A triste previsão feita em 1926, na autobiografia de Antônio Parreiras, de que o passar do tempo apagaria as feições do artista no busto de argila colocado em seu túmulo, havia sido até otimista: hoje a escultura não existe mais, restando apenas a lápide tumular e algumas pedras, talvez fragmentos do que teria sido um pedestal. [19] Mas a memória de Johann Georg Grimm permaneceu vívida e sólida, década após década, exposição após exposição, livro após livro, no país que o acolheu com simpatia e generosidade, dele recebendo a inestimável retribuição de uma vigorosa e duradoura influência sobre o rumo da pintura de paisagem nacional.

Notas e comentários

[1] ESTRADA, Luiz Gonzaga Duque, *O Grupo do Grimm*, em *Kosmos*, nº 3, Rio de Janeiro, março de 1909; PARREIRAS, Antônio. *História de um pintor contada por ele mesmo*, Tipografia Dias Vasconcelos, Niterói, 1926, p.11, 15-34, 43-52, 86; ÁVILA JÚNIOR, Jefferson. *Anais do Museu Antônio Parreiras*, v.1, Secretaria de Educação e Cultura do Governo do Estado do Rio de Janeiro, Niterói, 1952-1953, p.183-188.

[2] LEVY, Carlos Roberto Maciel. *O Grupo Grimm: paisagismo brasileiro no século XIX*, Edições Pinakothek, Rio de Janeiro, 1980, 112p. Neste livro, aliás, pela primeira vez surgiu a identificação de Bühl bei Immenstadt, na região do Oberallgäu, como lugar de nascimento do artista, pois Grimm no Brasil sempre afirmou ter nascido em Kempten, uma cidade muito maior e cosmopolita, conforme registrado em todas as inúmeras notícias e informações sobre ele publicadas desde 1882, sem uma só exceção. Hoje a denominação corrente do local é Bühl am Alpsee, Immenstadt im Allgäu.

[3] HERZ, Rudolf. *Der Maler Georg Grimm von See bei Bühl*, em *Hochvogel - Wochenschrift zur Allgäuer Zeitung, Kaufbeurer Volkszeitung und Lindauer Volkszeitung*, ano 11, nº 9, Kempten, Alemanha, 28 de fevereiro de 1934, p.33-35 (nota complementar no nº 11, novembro de 1934), e *Georg Grimm von See bei Bühl*, em *Heimat - Oberallgäuer Heimatblätter*, suplemento do *Allgäuer Anzeigblatt*, ano 4, nº 2, Immenstadt, Alemanha, fevereiro de 1934, p.5-7. Recebi fotocópias destas publicações em 08/07/1986, via postal por intermédio e cortesia do padre David Kneuttinger, do Mosteiro Cistercense Nossa Senhora da Santa Cruz, Itaporanga, SP. Na verdade Kneuttinger escreveu a carta em nome do Dr. Max Flad, seu amigo de Immenstadt, que me fazia o pedido, prontamente atendido, de enviar-lhe cromos de pinturas de Grimm no Brasil. Analisado e consultado desde então, o valioso artigo de Herz, com todas suas possíveis deficiências metodológicas, traça um sólido, confiável e bem documentado roteiro da vida de Grimm antes de sua vinda para nosso país. Legítima e confirma muito do que Antônio Parreiras escreveu no manuscrito *Pão negro*, em fevereiro de 1927 (arquivo do Museu Antônio Parreiras, IP nº 50630). É mais do que evidente que este escrito originalmente destinava-se a compor capítulo adicional para a desejada segunda edição aumentada da autobiografia do artista, o que contudo jamais se realizou. É um testemunho vívido e preciso de momento real de convivência dos membros do Grupo Grimm, bastante fiel em especial no que diz respeito às palavras do mestre alemão sobre episódios marcantes de sua própria vida, apesar de eventos e lembranças estarem separados por quase meio século. Surpreendo-me que alguns pesquisadores o interpretem como alegoria ou conto, espécie comum de ficção literária ainda que sob eventual forma de *roman à clef*.

[4] LEVY, Carlos Roberto Maciel. *Recordando Grimm e um enigma*, em *Jornal da Crítica*, Associação Brasileira de Críticos de Arte, nº 1, São Paulo, dezembro de 1996, p.4. No ano em que esse artigo foi publicado transcorreu o sesquicentenário de nascimento de Grimm, em completa surdina e indiferença pública e oficial. Protestando contra isso, aproveitei para discorrer sobre o paradeiro das obras do período anterior à vinda do artista para o Brasil, importantíssimas pois foram diretamente responsáveis por sua notoriedade depois de março de 1882 no Rio de Janeiro. Eu mal imaginava, então, que por fim conseguiria localizá-las em 2005 na Baviera, onde permaneceram esquecidas e desconhecidas durante todo o século XX. E, por uma dessas amargas ironias tão comuns em História da Arte e pesquisa em geral, anônimas ao longo de pelo menos 117 anos em um vilarejo próximo de Immenstadt, a não mais de uns trinta quilômetros da cidade natal de Grimm. Este artigo pode ser consultado pela internet no endereço www.artedata.com/crml/textos/crml9054.htm.

[5] No final do texto transcrito destaca-se a positiva identificação de personagens reais, despercebidos nas imagens de triviais figurinhas construídas com umas poucas e curtas pinceladas. Jamais se pode esquecer o compromisso inviolável de Grimm com o realismo: nada em suas obras é alegoria ou invenção casual. Em SEIXAS SOBRINHO, José. *O teatro em Sabará: da Colônia à República*, Editora Bernardo Álvares, Belo Horizonte, 1961, p.123-124, ocorre igual reconhecimento do pescador no primeiro plano à esquerda dos estudos para o pano de boca da Casa da Ópera. Não descarto a elevadíssima possibilidade de que na maioria das pinturas de fazenda o artista tenha adotado esse tipo de procedimento com frequência.

[6] LEVY, Carlos Roberto Maciel. *Johann Georg Grimm*, em *Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, v.62 (Greyerz-Grondoli), 539p. K. G. Saur Verlag, München / Leipzig, 2009, p.273-274.

[7] A respeito de Steckel, em 09/10/1997 tive acesso, por cortesia do autor e intermédio de minha colega crítica de arte Maria da Conceição Piló Bittencourt, ambos de Belo Horizonte MG, às anotações biográficas inéditas que Roberto Luciano Léste Murta compilou. O texto restringe-se ao período posterior a 1896, quando o artista-decorador passou a integrar a Comissão Construtora da Nova Capital da Província de Minas Gerais, contratado para projetar e executar ornamentação em estuque-cartão e pinturas decorativas destinadas a diversos e imponentes edifícios da administração pública provincial.

[8] Dentre as numerosas lendas burlescas que persistem em nossa História da Arte, umas simplificando situações complexas e outras complicando banalidades, no que se refere a Grimm duas são particularmente infundadas e gratuitas: a da suposta pobreza de sua família na Alemanha e a dos baixos preços que teria cobrado por seus trabalhos no Brasil. Não vou aqui me estender sobre isso, mas sugiro que os interessados observem alguns valores monetários citados, comparando-os com os 3.000 marcos anuais que em 1882 recebia uma preceptora alemã dos filhos de grandes fazendeiros e senhores de escravos, primeiro no Rio de Janeiro e depois em São Paulo (BINZER, Ina von. *Alegrias e tristezas de uma educadora alemã no Brasil*, 6ª edição, Paz e Terra, Rio de Janeiro, 2004, p.91). Este tipo de questão foi exaustivamente analisado, em relação aos principais pintores brasileiros do período 1880-1918, pelo historiador de arte José Roberto Teixeira Leite, como sempre de maneira brilhante e definitiva, em um dos capítulos de seu magnífico livro *Os pintores da Belle Époque: a natureza e o sonho*, ainda não publicado.

[9] Não há qualquer dúvida sobre a importância da ainda enigmática *Frau Ravoth* na vida do artista: aparentemente foi a única mulher com a qual manteve relacionamento próximo e afetuoso, ou pelo menos a única referência feminina que se tornou de algum modo pública em relação a ele. Antônio Parreiras, que tanto conheceu e admirou Grimm, em um dentre tantos de seus textos, fragmentos, anotações particulares, memórias e esboços literários que não viu impressos, sem hesitação redigiu um pequeno trecho indiscreto sobre seu mestre: “*Tinha medo das mulheres! Morreu sem conhecer a doçura de um beijo*” (arquivo do Museu Antônio Parreiras, três versões de extenso original, IP nºs 50000-50002). Tanto quanto posso imaginar — por escrúpulo biográfico e sem esquecer que Grimm foi órfão de mãe aos cinco anos de idade e, antes dos nove, também vivenciou a perda da primeira de suas duas sucessivas madrastas — é que o artista tivesse sido misógino, nada tão incomum no universo das letras e artes durante a segunda metade do século XIX.

[10] Agradeço a Pedro Vianna Born, de Petrópolis RJ, a contribuição de ter indicado a localização da tela representando a *Fazenda Aliança*, cujas edificações não existem mais, bem como a efetiva identificação da *Fazenda Floresta*, pintura que eu já havia catalogado sem contudo associá-la, por absoluta falta de elementos, a qualquer propriedade rural específica.

[11] Infelizmente, além de dois ótimos estudos a óleo, de médio formato e em coleções particulares no Rio de Janeiro, desta magnífica pintura restou tão somente uma antiga fotografia de péssima qualidade e — conforme tive o desprazer de constatar pessoalmente em 1986 — o resistente tecido que Grimm utilizou como tela, agora dobrado, vincado, amassado e sem qualquer mísero vestígio da camada pictórica. Mais de três décadas de irresponsabilidade, denunciada desde os anos 1950, impediram que a obra fosse recuperada e possivelmente salva. Embora em geral a acusação de que “...um bairrismo esdrúxulo e criminoso fez destruir o grande painel” (SANTA ROSA, A. & GOMES, JOSÉ R. *Roteiro turístico de Sabará, s/e*, 1956, p.44) seja imputada à população e às autoridades locais, algo mais grave parece ter acontecido. Documentos oficiais sugerem outras causas ponderáveis: a então Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, instituição do Governo Federal que poderia ter evitado este desastre irreversível e tinha a máxima obrigação de fazê-lo, foi omissa e descuidada perante a advertência do prefeito Sílvio de Paula Pereira, e do legislativo municipal de Sabará, que em 19 de novembro de 1953 não foram atendidos no apelo para “...ser feita a restauração antes que isso se torne impossível” (arquivo IPHAN, pasta 0763, caixa 0267, doc.582).

[12] MATOS, Aníbal de. *Mestre Valentim e outros estudos*, Edições Apolo, Belo Horizonte, 1934, p.162-172. O capítulo *Apontamentos para a história do pintor Jorge Grimm* inclui ligeiras referências ao tema das fazendas de café, e foi baseado em entrevistas realizadas provavelmente em 1918 pelo autor (29 anos de idade) com Friedrich Anton Steckel (84 anos) e Celso Vieira Werneck de Carvalho (40 anos). O bem intencionado texto — à exceção das informações prestadas por Werneck de Carvalho, sempre seguro e preciso — é inverossímil e romanesco sob muitos aspectos, em especial nos trechos provenientes de Steckel, como, por exemplo, sua afirmação sobre o destino de Grimm ao retirar-se do Brasil: “A única notícia que eu tenho, disse-nos o velho decorador, é que ele morreu na África devorado por canibais (...)”.

[13] MARQUESE, Rafael de Bivar. *A paisagem da cafeicultura na crise da escravidão: as pinturas de Nicolau Facchinetti e Georg Grimm*, em *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros da USP*, nº 44, fevereiro de 2007, São Paulo, p.55-76.

[14] FERREIRA, Félix. *Belas artes: estudos e apreciações*, Baldomero Carqueja Fuentes Editor, Rio de Janeiro, 1885, p.262-265.

[15] ESTRADA, Luiz Gonzaga Duque. *Graves e frívolos: por assuntos de arte*, Livraria Clássica Editora, Lisboa, 1910, p.60.

[16] HOLLOWOOD, Bernard. *The story of Morro Velho: The St. John d'El Rey Mining Company Limited (for Private Circulation)*, Londres, 1955, p.46a.

[17] CALDAS, Sérgio Túlio. *Café: um grão de História*, Dialeto / Latin American Documentary, São Paulo, 2006. p.50; INEPAC, *Inventário das Fazendas do Vale do Paraíba Fluminense*, código AV-F05-SJVRP, p.67.

[18] MOURA, Carlos Eugênio Marcondes de. *Vida cotidiana em São Paulo no século XIX: memórias, depoimentos, evocações*, Fundação Editora da Unesp, São Paulo, 1998; TARASANTSCHI, Ruth Sprung (colaboração). *O café*, Praça do Banco Real, São Paulo, 28 de agosto a 20 de outubro de 2000; SETUBAL, Maria Alice (coordenação). *Modos de vida dos paulistas: identidades, famílias e espaços domésticos*, Imprensa Oficial, São Paulo, 2004 (Coleção Terra Paulista: histórias, arte, costumes, v.2), p.160; MARQUESE, Rafael de Bivar. *Moradia escrava na era do tráfico ilegal: senzalas rurais no Brasil e em Cuba*, em Anais do Museu Paulista - História e Cultura Material, v.13, nº 2, São Paulo, julho-dezembro de 2005, p.165-188; MARTINS, Ana Luíza. *História do café*, Contexto, São Paulo, 2008, p.73 e 143; BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. *O Brasil dos viajantes*, v.3, Metalivros, São Paulo, 1994, cat.518, p.148-150; BUENO, Alexei. *O Brasil do século XIX na coleção Fadel*, Instituto Cultural Sérgio Fadel, Rio de Janeiro, 2004, p.92; e PORTELA, Isabel Sanson. *Paisagem: um conceito romântico na pintura brasileira: George Grimm*, revista eletrônica DezenoveVinte, v.III, nº 3, julho de 2008.

[19] A localização do cemitério e do túmulo no qual o artista está sepultado em Palermo só foi possível graças ao empenho de Isabelle Perelmutter e Luiz Antônio Viana, queridos amigos aos quais devo a boa vontade de terem atendido ao pedido tão incomum que lhes fiz em julho de 2004. A eles também devo a cortesia de terem fotografado a lápide tumular em mármore, permitindo assim retificar a correta data de morte do artista, pela singela inscrição que exhibe: "IN MEMORIA | DEL PITTORE | GIORGIO GRIMM | NATO A IMMENSTADT | 22 APRILE 1846 | MORTO A PALERMO | 18 DICEMBRE 1887".