

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE  
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E FILOSOFIA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

MOEMA DE BACELAR ALVES

## Quando os artistas saem em viagem

Trânsito de pintores e pinturas no Brasil na virada do século XIX para o  
XX

Niterói  
2019

MOEMA DE BACELAR ALVES

## Quando os artistas saem em viagem

Trânsito de pintores e pinturas no Brasil na virada do século XIX para o  
XX

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social da Faculdade de História da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial à obtenção do título de Doutora em História.

Orientador: Prof. Dr. Paulo Knauss de Mendonça

Niterói  
2019

Ficha catalográfica automática - SDC/BCG  
Gerada com informações fornecidas pelo autor

A474q Alves, Moema de Bacelar  
Quando os artistas saem em viagem : Trânsito de pintores e pinturas no Brasil na virada do século XIX para o XX / Moema de Bacelar Alves ; Paulo Knauss de Mendonça, orientador. Niterói, 2019.  
284 f. : il.

Tese (doutorado)-Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2019.

DOI: <http://dx.doi.org/10.22409/PPGH.2019.d.77159772253>

1. História. 2. História da Arte. 3. Viagem. 4. Arte. 5. Produção intelectual. I. Knauss de Mendonça, Paulo, orientador. II. Universidade Federal Fluminense. Instituto de História. III. Título.

CDD -

MOEMA DE BACELAR ALVES

## Quando os artistas saem em viagem

Trânsito de pintores e pinturas no Brasil na virada do século XIX para o  
XX

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação  
em História Social da Faculdade de História da  
Universidade Federal Fluminense, como requisito  
parcial à obtenção do título de Doutora em História.

Aprovada em 15 de abril de 2019

### BANCA EXAMINADORA

---

Prof. Dr. Paulo Knauss de Mendonça – UFF  
Orientador

---

Prof. Dr<sup>a</sup> Marize Malta Teixeira – UFRJ

---

Prof. Dr<sup>a</sup> Ana Paula Nascimento – USP

---

Prof. Dr. Emerson Dionísio Gomes de Oliveira – UNB

---

Prof. Dr. Aldrin Moura de Figueiredo - UFPA

---

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Ana Maria Tavares Cavalcanti – UFRJ  
(Suplente)

---

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Ana Maria Mauad de Sousa Andrade Essus – UFF  
(Suplente)

Niterói  
2019

A minha mãe, que me ensina a ser mulher  
Ao meu pai, que me ensina a ser historiadora

## Agradecimentos

*Gracias a la vida que me ha dado tanto  
Me ha dado la marcha de mis pies cansados;  
Con ellos anduve ciudades y charcos,  
Playas y desiertos, montanas y llanos*  
Violeta Parra

Agradeço primeiramente ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense pela oportunidade de desenvolver esta tese. Colocar-me em trânsito foi fundamental ao desenvolvimento do trabalho e não posso deixar de agradecer a oportunidade que a universidade me deu em realizar essa tese via apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). Agradeço ainda a oportunidade de poder contar como o edital CHAVE de apoio à pesquisa de campo, com o qual fui uma das vezes à São Paulo, e com o Programa Nacional de Cooperação Acadêmica (Procad), através do qual pude passar dois meses em Belém. Sem isso, teria sido inviável fazer os percursos necessários para a pesquisa. Agradeço, inclusive, por assim ter tido a oportunidade de conhecer melhor a realidade dos acervos e das artes no Brasil.

Ao meu orientador, professor Paulo Knauss de Mendonça, a quem devo a façanha de fazer com que minhas ideias tomassem corpo de tese. Paulo “comprou” a proposta desde o princípio, acreditou que era possível mesmo diante dos desafios que se impunham e, com seu entusiasmo característico, me fez acreditar que conseguiria dar conta do que eu mesma me propunha. Dedicado e compreensivo, Paulo abriu portas, alimentou planos de viagem, fotografou obras, se animou com as descobertas de novas fontes, ouviu pacientemente meus devaneios, se preocupou com a escrita e deu estrutura ao trabalho. Depois de tantos anos podendo contar com sua orientação e apoio, será muito difícil ter de abrir mão desse lugar.

Aos professores Carlos Terra (EBA/UFRJ) e Martha Abreu pelo acolhimento, leituras e discussões durante as disciplinas cursadas. E à Ana Paula Nascimento, pela cuidadosa leitura do material de qualificação, pelas valiosas sugestões e ainda por tão generosamente ter aberto sua biblioteca e compartilhado livros e fontes comigo. Um gesto que só alguém apaixonado pela pesquisa é capaz de ter.

Ao professor e amigo Aldrin Moura de Figueiredo, por todo incentivo, pelas provocações e indicações que sempre me projetam pra frente, por aceitar fazer parte das

etapas necessárias à realização da tese, pelos cafés e bolos que não podem faltar em nossas conversas.

Devo um agradecimento especial aos funcionários de todas as instituições onde passei atrás de rastros dos artistas. Assim, agradeço aos funcionários do setor de periódicos da Fundação Biblioteca Nacional; da biblioteca do Museu Nacional de Belas Artes, bem como a Rossano Antenuzzi; do Arquivo Público do Estado de São Paulo; do Centro de Documentação e Memória da Pinacoteca do Estado de São Paulo – e particularmente à paciência de Cleber Ramos; do Sistema de Bibliotecas da Unicamp; da Pinacoteca do Estado do Amazonas, em especial a Cleia Viana, diretora de museus; da Associação Comercial do Amazonas; do Instituto Geográfico e Histórico do Amazonas; do setor de microfilmagem e de obras raras da Fundação Cultural do Estado do Pará; do Arquivo Público do Estado do Pará, em especial à Rosangela Pinheiro, Sandra Lúcia Amaral e Leonardo Torii, pela carinhosa acolhida e parceria de tantos anos; a Fátima Novaes, Waldereis Araújo e Lígia Árias, do Museu de Arte de Belém; a Michelle Rose, do Sistema Integrado de Museus, em Belém; a Elisangela Costa e Ana Carolina Andrade, do Memorial do Livro Moronguetá, pela atenção e facilidade na consulta do acervo; do Instituto Histórico e Geográfico do Rio Grande do Norte; da Pinacoteca Potiguar; do Arquivo Público Estadual Jordão Emerciano; do Museu do Estado de Pernambuco, em especial a Elvira Blázquez e Adriane Alves; a amável Paula Coutinho, do Instituto Ricardo Brennand; do Instituto Histórico e Geográfico de Alagoas; do Museu Palácio Floriano Peixoto; a Raul Holtz do Museu de Artes do Rio Grande do Sul; e do Museu Júlio de Castilhos.

Para agradecer algumas pessoas, no entanto, preciso de mais palavras, palavras que exemplifiquem o que fizeram por mim.

Agradeço a Edilene Cardoso, diretora do Museu Regional de Areia, por me receber em sua casa quando eu atrevidamente bati em sua porta me apresentando e pedindo pra conversar; e também ao Iran, funcionário do mesmo museu que o abriu só para me receber, pois sabia que eu teria apenas aquele dia para consultar o acervo.

A Maria de Betania Correa, amiga e diretora do Museu da Cidade do Recife, que além de me receber com todo carinho, ainda me enviou por correio livros de sua coleção sobre as artes em Pernambuco, sem prazo para que eu devolvesse. Eles ainda estão comigo, mas em breve voltarão ao lar!

A professora Luciane Páscoa, que não só aceitou conversar comigo quando estive em Manaus, como ainda me presenteou com vários livros caros à pesquisa e tornou-se uma doce interlocutora ao longo da tese.

A professora Maria Elizia Borges, que após ver uma comunicação minha, me esperou ao fim da discussão para dizer que enviaria seu livro *A pintura na “capital do café”*. Maria Elizia me presenteou não só com seu livro, que foi extremamente importante ao trabalho, mas com sua generosidade, ao que sou profundamente grata.

A Solange Chalita, cuja recepção na Fundação Pierre Chalita não poderia ter sido mais acolhedora. Solange dedicou dois dias inteiros a mim, me levando em todas as instituições que precisava visitar em Alagoas, respondendo calmamente minhas intermináveis perguntas, me presenteando com materiais sobre a cultura em Alagoas. Maceió, pra mim, sempre carregará a poesia de Solange.

Agradeço a Gabriela Pessoa, a quem procurei após ler sua dissertação sobre Virgílio Maurício e que de uma conversa informal sobre o pintor no café da Pina, surgiu uma ótima parceria. Gabriela se tornou cara interlocutora a quem pude recorrer mais de uma vez.

Agradeço ainda aos sobrinhos netos de Virgílio Maurício, Regina Maurício e Eduardo Albuquerque, pelas conversas e materiais que me cederam, possibilitando, assim, que eu me aproximasse um pouco mais deste personagem tão plural.

Em João Pessoa pude contar com a ajuda preciosa das professoras Luciene Lehmkuhl e Margarida Dias. Luciene, quando não pude ir à Paraíba, visitou mais de um acervo pra mim, me poupando de fazer incursões frustradas e Margarida, além de me indicar visitas em acervos, me deu pouso em sua casa, para que eu pudesse voltar a Areia.

Da vivência acadêmica na UFF, levo comigo a parceria de Iza Vanessa Guimarães e Paulo Britto. Juntos vivemos não só as etapas do doutorado, mas enfrentamos nossos próprios dragões que a vida não cansou de enviar. Poder contar com o carinho e estímulo de Iza e Paulo tornaram várias fases do trabalho bem menos solitárias. O comprometimento, a seriedade e dedicação com que os via trabalhar foram sempre inspirações para mim.

Agradeço também as trocas com os colegas de orientação, sempre tão enriquecedoras e estimuladas por nossos encontros nos seminários. Em especial agradeço às conversas com Clarissa Ramos, Luciana Evangelista e Raphael Braga.

Aos meus alunos da disciplina de estágio docente, que embarcaram nas minhas propostas e me provocaram com questões e discussões que por vezes extrapolavam o

espaço da aula. Aproveito e agradeço a incrível acolhida dos setores educativos do Museu Histórico Nacional e do Museu da República e diretamente a Lucas Martins, Ana Paula Zaquieu e Maria Helena Versiani, que nos permitiram uma linda experiência de aprendizado em seus museus.

Para poder realizar a pesquisa em tantos lugares, contei com o apoio imprescindível de amigos que me receberam, não raro, mais de uma vez. Me refiro a Brenda Diniz, Aline Leão, Angelo Cepeda, David Lacerda, Jorge Sardo (Tio Jorginho), Leo Tabosa, Mariza Ferreira e aos meus sogros Eudes Ribeiro e Neusa Garcia. Contar com o carinho de cada um foi fundamental e cada estada e momentos que passei em suas companhias foram, sem dúvida, estimulantes ao andamento do trabalho.

David, ao me receber, ainda me apresentou Pablo Souza, que com muita generosidade me repassou os dois anos da revista *Vida Paulista*, objeto de sua dissertação de mestrado. Sem seu gesto, não teria como ter tido acesso às digitalizações, ao que agradeço imensamente.

As queridas amigas que a Escola de Belas Artes (EBA-UFRJ) me deu: Elizabeth Varela, Mariana Estelita, Juliana Jabor, Alice Guimarães e Marcele Linhares, agradeço a oportunidade de dividir o amor pela arte e os desafios da pesquisa. Em nossos anos de amizade vimos nascer belas dissertações, teses e lindas crianças, tudo regado a animadas conversas e gostosos lanchinhos.

A Daura e Ribamar Gomes, agradeço muito a oportunidade que me deram de escrever uma coluna para o portal das Organizações Rômulo Maiorana. Além da confiança depositada em mim e o prazer que ofertaram, sem sombras de dúvida, a prática da escrita de crônicas para o jornal marcou sobremaneira a escrita desta tese.

E como a vida não para por quatro anos para que possamos viver só para o doutorado, agradeço de coração aos queridos amigos que seguram as pontas, carregam caixas, pintam paredes, cuidam do gato, tomam café – ou um chopinho –, comem esfirra, planejam viagens, escutam reclamações, dividem sorrisos, dão colo e compartilham sonhos. Isadora Amoras, Luciana Viana, Rafael Zagratzki, Mauro Macedo, Fabiana Salgado, Wesley Kettle, vocês são indispensáveis!

A Caroline Fernandes, que no começo estava perto, literalmente muito perto – dividindo cama, mala e sopa de batata com cenoura, como gosta de dizer – e que foi para longe, depois para longe de novo, fazendo falta em tantos momentos. Agradeço o incentivo de anos, as conversas todas, as meditações em conjunto e todo o carinho que não cansa de expressar por mim.

Sou grata ainda às conversas com os amigos do *Pizza do Tomate* e com minha querida rede de amigos latino-americanos, cujas vivências só ampliam meus horizontes. Também às minhas forças femininas e feministas, Luana Paranhos e Bárbara Palha, por tantos planos e aprendizados juntas.

Agradeço imensamente à minha família, minha base. Minha mãe, Ana Claudia Rocque, por estar sempre disposta a mudar tudo por mim, por ter me dado a liberdade e por me estimular e apoiar incondicionalmente. Ao meu pai, Ivan Alves Filho, por sua eterna preocupação, por dividir tantos sonhos, livros e conquistas comigo. Aos dois devo, também, o amor e respeito pela arte e pela história. A minha tia, Dulce Rosa Rocque, por seu incansável incentivo e a minha terceira avó, Gely Moraes, por sempre ouvir com encantamento minhas histórias de pesquisa.

E ao Wesley Garcia, que passou de alguém que brincava dizendo que eu estava arrumando pretexto para viajar a alguém que, literalmente, embarcou nessa grande aventura que foi meu doutorado. Muito obrigada por ser paciente companheiro que, como amigo, foi um dos primeiros a conversar sobre o ainda pretense projeto, incentivou e comemorou comigo a aprovação, me ouviu falar das aulas e primeiros passos na pesquisa. E depois, como também meu amado, não mediu esforços para viver comigo cada etapa; leu e releu cada parte; discutiu cada nova ideia; emprestou livros e fez panquecas. Juntos visitamos cidades e acervos, conhecemos obras e pessoas, pegamos estradas e viramos noites. Nosso próprio trânsito para estarmos juntos se confundindo com aquele exigido pela tese. Tudo amadureceu ao seu lado e o resultado que apresento agora tem muito do amor que dedicou a mim. Deixo aqui escrito o que lhe digo sempre: esse percurso não teria tido o mesmo sabor sem você!

*Minha vida é andar por este país  
Pra ver se um dia descanso feliz  
Guardando as recordações  
Das terras onde passei  
Andando pelos sertões  
E dos amigos que lá deixei*

Luiz Gonzaga

*Vimos de nossa terra  
Fazer barulho na terra alheia  
Pinduca*

*E assim, chegar e partir  
São só dois lados  
Da mesma viagem  
Milton Nascimento*

## RESUMO

A virada do século XIX para o XX, no Brasil, coincide com o momento em que as instituições e representações artísticas se renovam no ambiente federalista do regime republicano. Nesse contexto, os artistas passam a investir em viagens pelas mais diversas capitais e cidades do país, promovendo, também, a circulação de pinturas. Iremos, então, buscar compreender essas dinâmicas e conhecer os novos centros regionais que despontavam nos mundos da arte através das trajetórias de três artistas cujas carreiras foram feitas a partir dos trânsitos. São eles: Aurélio de Figueiredo, Antônio Parreiras e Virgílio Maurício. A partir de notícias e discussões travadas na imprensa, de materiais sobre as exposições do período e das obras de arte que encontramos presentes em diferentes lugares, iremos analisar o trânsito desses artistas e a circulação de imagens que ocorria em decorrência dele. Entendendo que as compras e encomendas feitas a partir das exposições realizadas nos diferentes estados brasileiros deram origem a coleções de caráter público e privado, podemos perceber o quanto as viagens de artistas foram decisivas para constituir museus e instituições culturais nos mais diversos pontos do país. Ao evidenciar os processos que levaram essas obras a se consagrarem artisticamente e a formarem parte de um repertório de cultura visual, estaremos desnaturalizando suas posições na História da Arte nacional.

Palavras-chave: Trânsito – Viagens – Mundos da Arte – Coleções – Cultura Visual

## ABSTRACT

The turn of the 19th century in Brazil was a time when the artistic institutions and representations were renewed by the federalist environment of the republican regimen. In that context, the artists started investing in trips to different capitals and cities of the country, also promoting the circulation of paintings. Therefore, we will try to understand those dynamics and to know the new regional centers that rose in the worlds of art through the paths of three artists whose careers were developed from transit. They are: Aurélio de Figueiredo, Antônio Parreiras and Virgílio Maurício. Then, from news and discussions engaged in the press; from materials about exhibitions in the period; and from the artworks that were present in different places, we will analyze the transit of these artists and the circulation of paintings in consequence of it. Understanding that the purchases and orders made from the exhibitions held in the different Brazilian states originated from public and private character collections, we can see how decisive the travels of artists were to constitute museums and cultural institutions in the most diverse parts of the country. By making evident the processes that led these works to become artistically consecrated and to be part of a catalogue of visual culture, we will be denaturalizing their position in the national History of Art.

Keywords: Transit - Traveling - Worlds of Art - Collections - Visual Culture

## LISTA DE IMAGENS

IMAGEM 1: COMENDADOR BALTAR .....	30
IMAGEM 2: TELLES JÚNIOR, VENTANIA, 1902, ÓLEO SOBRE TELA, 47,5 x 59CM. ....	32
IMAGEM 3: WALFRIDO MAURICEA. FORTALEZA DO BURACO. 1915. ÓLEO SOBRE TELA, 30CM X 50CM.....	32
IMAGEM 4: BENEDITO CALIXTO, OS FALQUEJADORES, ÓLEO SOBRE TELA, 148X112CM.....	57
IMAGEM 5: CATÁLOGO DA EXPOSIÇÃO DE OSCAR PEREIRA DA SILVA. PRIMEIRA PÁGINA. ....	69
IMAGEM 6: OSCAR PEREIRA DA SILVA, INTERIOR DE COZINHA, 1907, ÓLEO SOBRE TELA, 132,5 x 142 CM	70
IMAGEM 7: OSCAR PEREIRA DA SILVA. COLEÇÃO PARTICULAR. ....	71
IMAGEM 8: CASA DE ANTÔNIO JOSÉ DE LEMOS. PRIMEIRO SALÃO. BELÉM-PA, 191?.....	77
IMAGEM 9: CASA DE ANTÔNIO JOSÉ DE LEMOS. PRIMEIRO SALÃO. BELÉM-PA, 191?.....	77
IMAGEM 10: CASA DE ANTÔNIO JOSÉ DE LEMOS. PRIMEIRO SALÃO. BELÉM-PA, 191?.....	78
IMAGEM 11: CASA DE ANTÔNIO JOSÉ DE LEMOS. PRIMEIRO SALÃO. BELÉM-PA, 191?.....	78
IMAGEM 12: AURÉLIO DE FIGUEIREDO, FRANCESCA DE RIMINI, 1883, ÓLEO SOBRE TELA, 272X206CM .....	90
IMAGEM 13: AURÉLIO DE FIGUEIREDO. RETRATO DE JOSÉ PEDRO RAMÍREZ, S/D, ÓLEO SOBRE TELA, 236X165,5CM, .....	91
IMAGEM 14: AURÉLIO DE FIGUEIREDO, RETRATO DA PRINCESA ISABEL, 1888, ÓLEO SOBRE TELA.....	94
IMAGEM 15: AURÉLIO DE FIGUEIREDO, LEI ÁUREA NO AMAZONAS, S/D, ÓLEO-SOBRE TELA, 60 x 314CM.	96
IMAGEM 16: CATÁLOGO DA EXPOSIÇÃO DE AURÉLIO DE FIGUEIREDO .....	107
IMAGEM 17: AURÉLIO DE FIGUEIREDO, CORCOVADO, 1901, ÓLEO SOBRE TELA, 46,8X74,4CM .....	121
IMAGEM 18: AURÉLIO DE FIGUEIREDO, RECANTO DE PAQUETÁ, 19??, ÓLEO SOBRE TELA, 33,3X60,8CM .	122
IMAGEM 19: AURÉLIO DE FIGUEIREDO, ÚLTIMOS RAIOS, 1901, ÓLEO SOBRE TELA, 45,5X65,5CM.....	122
IMAGEM 20: AURÉLIO DE FIGUEIREDO, RECANTO DE PAQUETÁ, 1901, ÓLEO SOBRE TELA, 46,5X55,7CM.	123
IMAGEM 21: ANTÔNIO PARREIRAS, 1905, ENTRADA DO BOSQUE MUNICIPAL, ÓLEO SOBRE TELA, 50,5X91CM.....	123
IMAGEM 22: CARLOS CUSTÓDIO DE AZEVEDO, CORADOURO DE ROUPA, 1903, ÓLEO SOBRE TELA, 43,5X36CM.....	124
IMAGEM 23: THEODORO BRAGA, CAPTAÇÃO D'ÁGUA, 1905, ÓLEO SOBRE TELA, 44X93CM.....	124
IMAGEM 24: AURÉLIO DE FIGUEIREDO, TRECHO DE PAISAGEM, 1889, ÓLEO SOBRE MADEIRA, 28.5 x 18.5CM .....	128
IMAGEM 25: AURÉLIO DE FIGUEIREDO, TRECHO DE PAISAGEM, 1915, AQUARELA SOBRE PAPEL, 60,4 x 37,5CM.....	128
IMAGEM 26: GABINETE DO GOVERNADOR. PALÁCIO DO GOVERNO. ....	130
IMAGEM 27: TELA DE AURÉLIO DE FIGUEIREDO, PRAIA DO LEBLON, EM DETALHE DA IMAGEM DO GABINETE DO GOVERNADOR.....	130
IMAGEM 28: AURÉLIO DE FIGUEIREDO, PAISAGEM, S/D, TINTA SOBRE MADEIRA .....	132
IMAGEM 29: AURÉLIO DE FIGUEIREDO, RIO AMAZONAS (PAISAGEM), S/D, ÓLEO SOBRE TELA .....	133
IMAGEM 30: AURÉLIO DE FIGUEIREDO, LUAR (PAISAGEM NOTURNA), C. 1916, ÓLEO SOBRE TELA.....	134
IMAGEM 31: ANTÔNIO PARREIRAS. ESCOLA AO AR LIVRE, 1892, ÓLEO SOBRE TELA, 100 CM X 149 CM...	143

IMAGEM 32: ANTÔNIO PARREIRAS. SERTANEJAS, 1896, ÓLEO SOBRE TELA, 273 CM X 472 CM.....	149
IMAGEM 33: O PAIZ, 10 DE MARÇO DE 1901, P. 1.....	151
IMAGEM 34: ANTÔNIO PARREIRAS. CARNAVAL NA ROÇA, 1904, ÓLEO SOBRE TELA, 110 X 201CM.....	156
IMAGEM 35: ANTÔNIO PARREIRAS. TORMENTO, 1903, ÓLEO SOBRE TELA, 200 X 350CM .....	157
IMAGEM 36: CATÁLOGO DA XXIII EXPOSIÇÃO DE ANTÔNIO PARREIRAS, OUTUBRO DE 1903.....	158
IMAGEM 37: VIDA PAULISTA, Nº 11, ANO I, 21 E 22 NOVEMBRO DE 1903 .....	164
IMAGEM 38: VIDA PAULISTA, Nº 15, ANO I, 05 E 06 DEZEMBRO DE 1903 .....	165
IMAGEM 39: ANTÔNIO PARREIRAS. MORTE DO PASTOR, 1904, ÓLEO SOBRE TELA, 52,4x84CM .....	167
IMAGEM 40: ESPERANDO O ZAGAL.....	169
IMAGEM 41: LAR INFELIZ .....	169
IMAGEM 42: ARETUSA.....	170
IMAGEM 43: CARTÃO POSTAL – EXPOSIÇÃO DE ANTONIO PARREIRAS, 1905 .....	172
IMAGEM 44: ANTÔNIO PARREIRAS. FLOR BRASILEIRA, 1912, ÓLEO SOBRE TELA; 1,83 X 1,18CM.....	183
IMAGEM 45: ANTÔNIO. PARREIRAS. JULGAMENTO DE FREI MIGUELINHO, 1918, ÓLEO SOBRE TELA, 159 X 250CM.....	185
IMAGEM 46: ABCDÁRIO DA REVOLUÇÃO REPUBLICANA DE 1817. MUSEU DA CIDADE DO RECIFE.....	186
IMAGEM 47: ENCENAÇÃO DO JULGAMENTO DE FREI MIGUELINHO .....	186
IMAGEM 48: EXPOSIÇÃO DE VIRGÍLIO MAURÍCIO NA SOCIEDADE PERSEVERANÇA E AUXÍLIOS, EM MACEIÓ. .....	200
IMAGEM 49: CATÁLOGO DA EXPOSIÇÃO DE PINTURA DE VIRGÍLIO MAURÍCIO .....	207
IMAGEM 50: RICHARD, JULES. EN CAMPAGNE: TABLEAUX ET DSESSINS DE MEISSONIER, ED. DETAILLE, A. DE NEUVILLE ET AL.. PARIS: BOUSSOD, VALADON & CIE. EDITEUR; LUDOVIC BASCHET, 1890.	214
IMAGEM 51: ROSALVO RIBEIRO. A CARGA (LA CHARGE). 1897, ÓLEO SOBRE TELA, 127X 192 CM .....	218
IMAGEM 52: EDOUARD DETAILLE. ATTAQUE A UN CONVOI.....	218
IMAGEM 53: VIRGÍLIO MAURÍCIO. CABEÇA DE VELHO .....	220
IMAGEM 54: ROSALVO RIBEIRO. CABEÇA DE VELHO BRETÃO. ÓLEO SOBRE TELA, 79,5 X 63 CM .....	220
IMAGEM 55: VIRGÍLIO MAURÍCIO, PAISAGEM NA NEVE. 1922, 60 X 42CM.....	225
IMAGEM 56: EXPOSIÇÃO VIRGÍLIO MAURÍCIO, MACEIÓ, 1912. GRUPO DA IMPENSA. ....	227
IMAGEM 57: EXPOSIÇÃO VIRGÍLIO MAURÍCIO, MACEIÓ, 1912. GRUPO DE CONVIDADOS. ....	227
IMAGEM 58: DETALHE DA FOTOGRAFIA DA EXPOSIÇÃO DE VIRGÍLIO MAURÍCIO EM MACEIÓ, 1912. ....	228
IMAGEM 59: RECORTE DA FOTOGRAFIA DA EXPOSIÇÃO DE VIRGÍLIO MAURÍCIO EM MACEIÓ, 1912. ....	229
IMAGEM 60: JORNAL DO RECIFE, 02 DE JULHO DE 1917, P. 03.....	230
IMAGEM 61: VIRGÍLIO MAURÍCIO. S/D. PROMENADE. ÓLEO SOBRE MADEIRA.....	231
IMAGEM 62: VIRGÍLIO MAURÍCIO. APRÈS LE RÊVE, 1912, ÓLEO SOBRE TELA, 105 X 200 CM.....	235
IMAGEM 63: VIRGÍLIO MAURÍCIO. L’HEURE DU GOÛTER, 1914, ÓLEO SOBRE TELA, 236 X 334 CM.....	236
IMAGEM 64: VIRGÍLIO MAURÍRIO. ORIENTALE. 1914. ÓLEO SOBRE TELA, 1,53 X 1,04 CM.....	237
IMAGEM 65: JEAN-PAUL LAURENS E VIRGÍLIO MAURÍCIO, 1913. ....	240
IMAGEM 66: VIRGÍLIO MAURÍCIO. APRÈS LE BAL. 1916. ÓLEO SOBRE TELA. 2,36 X 1,36 CM. ....	244

IMAGEM 67: VIRGÍLIO MAURÍCIO, ESTUDO DE MÃOS, S/D, ÓLEO SOBRE TELA COLADO EM EUCATEX, 46 X 53 CM .....	252
IMAGEM 68: VIRGÍLIO MAURÍCIO, VISTA COM MARINHA. S/D. ÓLEO SOBRE TELA COLADO EM CARTÃO, 40 X 66 CM .....	253
IMAGEM 69: VIRGÍLIO MAURÍCIO, PAINEL DECORATIVO. ÓLEO SOBRE TELA, 89 X 139 CM. ....	253
IMAGEM 70: VIRGÍLIO MAURÍCIO, PEDRA DE ITAPUCA, NITERÓI, 1917, ÓLEO SOBRE CARTÃO, 26 X 34,5 CM. ....	254
IMAGEM 71: PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO. SALA 5 - ENSINO ACADÊMICO.....	261
IMAGEM 72: PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO. SALA 6 - GÊNERO DE PINTURA .....	261

## Sumário

Introdução.....	18
Capítulo I.....	29
Pinturas em trânsito: a presença do artista.....	29
Variações de trânsito .....	36
Desafios da viagem.....	50
Circulação de telas.....	66
Capítulo II.....	81
O elegante Aurélio de Figueiredo: paisagens pelo Brasil.....	81
No início era o retrato: primeiros trânsitos .....	83
Paisagens em trânsito.....	101
Aurélio, paisagens e acervos .....	117
Capítulo III .....	138
O laborioso Antônio Parreiras: roteiros e práticas.....	138
Viajar para trabalhar .....	140
“Sabe?! Vou ao Pará” .....	152
Encomendas e viagens.....	173
Capítulo IV .....	193
O polêmico Virgílio Maurício: relações e disputas .....	193
Presença X Ausência .....	195
Primeiros trânsitos, primeiras polêmicas.....	199
Novos trânsitos, velhas polêmicas.....	234
Conclusão .....	257
Fontes.....	263
Referências Bibliográficas.....	271

## Introdução

### Preâmbulo para o trânsito

*Não vês que somos viajantes?  
 E tu me perguntas:  
 Que é viajar?  
 Eu respondo com uma palavra: é avançar!  
 Experimentais isto em ti  
 Que nunca te satisfaças com aquilo que és.  
 Avança sempre! Não fiques parado no caminho.  
 Santo Agostinho*

Ilustre no Brasil, Parreiras é bem conhecido em Paris, onde exhibe todos os anos na Sociedade Nacional de Belas Artes, da qual ele é o delegado por seu país. Os amantes, os artistas, os críticos o conhecem bem, ou creem que o conhecem bem: eles viajam tão pouco, eles se informam tão rapidamente, eles classificam tão cedo um talento! Entre nós, portanto, Parreiras é considerado um excelente pintor do nu<sup>1</sup>.

Georges Normandy (1882-1946), escritor e crítico literário francês, no ano de 1923 publicou uma crítica sobre o pintor fluminense Antônio Parreiras na *Revue de l'Amérique Latine*, da qual foi extraído o trecho acima. “... eles viajam tão pouco...”, essa afirmação me disse muito. No dizer do crítico, os franceses conheciam pouco o fluminense Antônio Parreiras porque o tomavam pelo tipo de obra que o próprio pintor levava até eles, se contentavam com isso e o classificavam imediatamente. Como eles viajavam pouco, fosse no sentido literal ou no figurado, não buscando se informar mais sobre as tendências do artista e sobre sua carreira e lugar em seu país de origem, na realidade, não lhe conheciam tão bem quanto pensavam.

Com o propósito de tentar me aproximar dos diferentes mundos das artes no Brasil, percebi que não podia pensar a partir de um só lugar, de um só aspecto. Resolvi, então, seguir o conselho de Normandy e com isso as viagens tornaram-se interessantes chaves de investigação. Acompanhar as idas e vindas, as trocas, os deslocamentos de nossos pintores pelo território nacional se apresentou como uma rica perspectiva de

---

<sup>1</sup> NORMANDY, Georges. La peinture brésilienne. *Revue de l'Amérique Latine*. 01 de setembro de 1923, vol. VI, n. 21, p.71. Tradução livre da autora.

abordagem. Dessa forma, não estaria a análise centrada em um só lugar, ou uma só região, mas no trânsito entre elas. O discurso não partiria de um lugar, mas do deslocamento entre lugares.

### O trânsito enquanto forma de abordagem

Transitar, por definição, é passar, fazer caminho, mudar de lugar, de estado ou mesmo de condição<sup>2</sup>. Percorrer. Logo, quando penso em trânsito de artistas, estou pensando nos caminhos por onde passaram, nas mudanças de lugar – físico e social –, no que colocaram em deslocamento ao partirem – os objetos, as relações, as teorias, os olhares –, nas trocas, nos encontros e desencontros.

Howard Becker, ao defender que há vários mundos da arte, mundos esses que são conectados e interdependentes uns aos outros, diz que, para as obras serem vistas, é preciso todo um trabalho que está por trás de sua confecção, circulação e inserção em instituições que possibilitem serem expostas e divulgadas. Para que exista a produção e a fruição de uma obra, é necessário que haja um público que possa ter acesso e reação diante dela<sup>3</sup>. Portanto, se as obras de arte derivam de um processo de interações, faz parte desse mesmo processo todo o aparato para fazer as obras chegarem ao público, incluindo aí o trânsito de artistas e tudo o que envolve a ação coletiva.

Tendo em mente que os *mundos da arte* “são constituídos por todas as pessoas cujas atividades são necessárias à produção das obras que esse mundo, bem como outros, define como arte”<sup>4</sup>, ao se trabalhar com as viagens dos artistas e todos os aparatos e pessoas que estão envolvidos nesse processo para que as imagens cheguem aos diferentes públicos, estamos trabalhando com mais forma de buscar nos aproximar e entender como se constituíram os mundos da arte no Brasil em momentos diversos. Nesse sentido, a análise do trânsito da viagem permite evidenciar como a obra de arte se constrói no contexto de interações e conduz a uma reflexão sobre o artista que evita resumir-se à excepcionalidade do gênio.

Por outro lado, nosso processo de visualização não é despido da nossa carga cultural, nossa educação ocidental influencia nos modos como vemos e nos relacionamos com as imagens e nossa visão está sempre captando novos movimentos e, portanto, se

---

<sup>2</sup> Disponível em: <<https://dicionariodoaurelio.com/transitar>>. Acesso em: 08 de janeiro de 2018

<sup>3</sup> BECKER, Howard S. *Mundos da Arte*. Lisboa: Ed. Livros Horizonte, 2010. p. 27-31.

<sup>4</sup> Idem. *Ibidem*. p. 54.

moldando ou rejeitando novas tendências de acordo com o que trazemos ao observá-las<sup>5</sup>. Desse modo, as viagens de artistas estavam inseridas não só em uma forma de convenção ou prática artística, mas também dentro de um universo visual onde as imagens que eram colocadas em circulação deveriam falar e dialogar com o público a recebe-las para serem aceitas. Paralelamente, ao identificarmos um gosto imperante, uma recepção e consumo dos mesmos tipos de obras em diferentes regiões brasileiras, percebemos que os artistas que se colocavam em trânsito, promoviam modos de ver e práticas de olhar a obra de arte.

Enrico Castelnuovo defende que os "motores da unificação estilística foram os artistas itinerantes" e que um artista, no caso do Renascimento, ao chegar em um lugar, se afirmava e atuava por tanto tempo, que dava origem ao nascimento de uma nova tradição<sup>6</sup>. Não estou querendo, naturalmente, transplantar o tipo de itinerância abordada pelo autor da realidade do Renascimento italiano para a realidade brasileira de fins do século XIX e início do século XX. É preciso, igualmente, guardar as devidas proporções entre um artista que está em um local de passagem de um artista que se estabelece em um determinado lugar por um determinado tempo. Mas o ponto levantado por Castelnuovo nos chama a atenção para o fato de que, um artista, ao se colocar em trânsito, coloca também suas ideias, suas visões de mundo, suas expressões e, conseqüentemente, ao chegar em um local, recebe e se apropria das mesmas noções daqueles com quem se relaciona, promovendo, assim, diálogos e interações entre tradições artísticas, ou, no dizer de Becker, entre diferentes mundos da arte.

Das várias formas possíveis de um artista se colocar em trânsito, a que será o centro das discussões, o foco da análise, é a viagem para venda, seja por meio de uma exposição, seja através de encomendas. Essas viagens deixavam obras nos diferentes lugares por que passava o artista, e com elas, uma determinada forma de interpretar e representar uma cena. Muitas das obras comercializadas nesse período através desse tipo de viagem nos legaram acervos que, uma vez acessíveis, nos permitem perceber as obras da criação artística.

---

<sup>5</sup> John Berger, trabalha no sentido de visão ser mediada pela cultura, desse modo, o ato de olhar é entendido enquanto uma escolha e a percepção da imagem vista – seja ela qual for – é afetada pelo que carregamos ao olharmos para ela. Esse significado atribuído ao vermos uma imagem não deixa de ter influência da época em que vivemos. As imagens estão sempre sujeitas a novas interpretações e o que pode ser visualmente aceito e compreensível em um período, pode deixar de ser em outro. BERGER, John. *Modos de Ver*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

<sup>6</sup> CASTELNUOVO, Enrico. *Retrato e Sociedade na arte italiana, ensaios de história social da arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p. 204

Mas talvez o leitor esteja se perguntando como pude manter o foco em um tipo de viagem diante de tantas possibilidades de trânsito e tantas possibilidades de abordagem através delas. Eram viagens de formação; viagens para pintar; viagens científicas; viagens patrocinadas; viagens de iniciativas particulares; viagem para pesquisa de um – ou mais – determinado tema; viagens de mercado... Bem, a princípio, ajudou entender que um trânsito não exclui o outro e que um artista sempre pode empreender mais de um tipo de viagem durante sua trajetória, mesmo que ele opte a não ser um artista de mercado. Mas o que me atinha de fato ao foco das viagens para venda era a formação de acervos públicos e privados. Cada vez que eu me seduzia por um ou outro aspecto de outras formas de trânsitos, era aos acervos que eu me agarrava!

Na origem de coleções de alguns museus de arte e de história de diferentes cidades brasileiras, que possuem peças do início do século XX podemos identificar uma base comum em suas coleções: em geral, sua formação se iniciou com telas que ornavam palácios e órgãos de governo ou instituições como bibliotecas públicas adquiridas de artistas locais, mas igualmente a artistas que estiveram em trânsito pela região. Nesse caso, os artistas em viagem apresentavam suas obras ao público local organizando exposições e ações de promoção de seu trabalho para receber encomendas e encontrar clientes pelas cidades as quais passavam. Há, nesse movimento, o deslocamento, a exibição, a aquisição e a consequente formação de acervos.

Compreender a construção de coleções de arte no Brasil implica entender a circulação de artistas e obras de arte; entender que as viagens foram decisivas para formar acervos. Essas obras postas em circulação passaram a fazer parte de um repertório de cultura visual e sua posição na história da arte foi naturalizada, deixando de evidenciar os processos de sua consagração artística. Ao percorrermos, portanto, os caminhos pelos quais transitaram pintores e pinturas, estamos reforçando outra mirada possível à narrativa da história da arte.

## Organizando o trânsito

Mas se o foco recai sobre o trânsito de artistas e obras, como definir uma data de início e fim, nosso “famoso” recorte?

Primeiro, é bom que se diga, não se pretendeu criar, aqui, uma espécie de “mito da viagem fundadora”, aquela que teria sido a primeira e que teria aberto caminhos para que outros artistas fizessem semelhante. Tampouco era a preocupação determinar quem

foi o primeiro artista a se colocar em viagem no Brasil. A ideia, ao invés, é justamente reforçar o trânsito como uma prática comum aos artistas, sendo ele responsável por interações e estabelecimentos de questões próprias do meio. No entanto, há momentos da história política, econômica e cultural de um país, que se tornam mais ou menos estimulantes para determinados movimentos nos mundos da arte.

A instauração da República no Brasil, para o campo das artes significou o fim do mecenato monárquico do estado centralizado e do imperador D. Pedro II. O regime republicano com sua marca federalista apresentou um novo quadro para as relações entre arte e política. O federalismo republicano impunha a necessidade de novos emblemas capazes de traduzir, no plano simbólico, a autonomia e o protagonismo dos entes federativos. Os programas artísticos regionais tenderam a estabelecer novas condições para o circuito social das artes. As artes e suas instituições deveriam se adequar aos preceitos do novo sistema e com isso, a antiga Academia Imperial de Belas Artes transformada em Escola Nacional de Belas Artes não podia mais comportar a centralização das discussões suscitadas pelos mundos da arte de um país que se descentralizava. Logo, o novo panorama nacional oferecia maior possibilidade e até maior necessidade de deslocamento, bem como acabava estimulando a busca por novos mercados e, com isso, novas questões para o meio artístico. Assim sendo, a chamada Primeira República se mostrava como um momento chave para perseguir esse trânsito de artistas e obras de arte.

Uma vez estabelecido o recorte era preciso estabelecer como falar desses trânsitos, como abordar as viagens e como trata-las em texto. Naturalmente não seria possível abordar todos os deslocamentos feitos no período em todos os seus pormenores. Por mais tentador que fosse fazer esse mapeamento, o que demandaria esse trabalho não caberia no espaço de tempo e nos propósitos de uma tese. Optou-se, então, por tratar as questões próprias ao trânsito e aquelas que surgiam a partir da análise de trajetórias de alguns artistas que várias vezes, ao longo de suas carreiras, se colocaram em viagem e, especialmente, em viagem para venda. A opção procurou, assim, não só traçar um mapa geral de viagens, mas aprofundar a caracterização dos sentidos variados que elas poderiam assumir.

Antes, porém, de falar dos artistas, é importante dizer que não se buscou aqui fazer um trabalho biográfico no sentido de se buscar narrar, para cada um deles, um conjunto

de ações entre os intervalos de tempo entre seus nascimentos até suas mortes<sup>7</sup>. O que procurei foi me valer de alguns aspectos da trajetória de artistas e, particularmente, aos que se referiam às suas viagens, para me aproximar de como, no Brasil, nos mais diferentes lugares, foram vivenciadas as artes naquela época de passagem de século e que dinâmicas sociais promoviam o interesse, o olhar sobre a obra de arte.

Três nomes, então, me chegaram de forma bastante distinta: Francisco Aurélio de Figueiredo e Mello (1854-1916), Antônio Diogo da Silva Parreiras (1860-1937) e Virgílio Maurício da Rocha (1892-1937). Cada um ocupa um lugar bem diferente na historiografia da arte brasileira, mas têm como principal elemento em comum o largo trânsito pelo território nacional durante a Primeira República. Na verdade, veremos, eles têm mais que o trânsito como fator de aproximação.

“Por que eles e não outros que também se colocaram em viagem”, poderiam me perguntar? De fato, alguns nomes entraram e saíram da lista de candidatos, mas alguns fatores foram determinantes para que me decidisse por esses artistas especificamente. Para cada um havia um conjunto de fontes em particular que favorecia a proposta de análise. Parreiras, sem sombra de dúvidas, é o que possui maior e mais versátil documentação. Em vida tratou de documentar muito bem sua carreira e, após sua morte isso ficou conservado e deu origem ao Museu Antonio Parreiras, situado em Niterói, constituído a partir do seu espólio. No Centro de Documentação e Memória (CEDOC) da Pinacoteca do Estado de São Paulo há algumas pastas de artistas, reunindo, de Aurélio de Figueiredo, catálogos de exposições em diferentes cidades e por onde podemos acompanhar seu trânsito através dos títulos das paisagens que ele expunha; e para Virgílio Maurício há cadernos de recortes de jornais montados pelo próprio artista e que montam uma narrativa de sua carreira. Diante disso, foi impossível também não levar em conta que a existência de tais vestígios e dos lugares e ausências de tais artistas na historiografia da arte, demarcavam um elemento de exemplaridade, para falar dos trânsitos nos mundos da arte. De tal modo que os três iluminam o trânsito, seja por aquilo que foram e viajaram ou por aquilo que não foram.

A escolha por esses artistas acabou definindo, também, os lugares que mais se destacam nesta narrativa. Como a proposta, desde o início, era não estabelecer um lugar como padrão a ser analisado ou comparado a outros, foi a própria movimentação dos

---

<sup>7</sup> OLIVEIRA, Maria da Glória de. Quem tem medo da ilusão biográfica? Indivíduo, tempo e histórias de vida. In: *Topoi* (Rio J.), Rio de Janeiro, v. 18, n. 35, p. 429-446, maio/ago. 2017. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/topoi/v18n35/2237-101X-topoi-18-35-00429.pdf>. Acesso em: janeiro de 2019.

artistas aqui utilizados que descortinou os lugares de maior circulação e que, conseqüentemente, por atraírem maior quantidade de artistas eram tidos enquanto mercados importantes e centros artísticos de peso para as décadas da virada do século XIX para o XX. Ao mesmo tempo, acompanhar o trânsito de artistas e os deslocamentos de interesses e discussões de arte que os acompanham são interessantes para mostrar a mobilidade desses centros de acordo com o momento político, econômico e cultural que atravessam.

A estrutura do trabalho ficou então definida: no primeiro capítulo, intitulado *Pinturas em trânsito: a presença do artista*, estão presentes os possíveis tipos de trânsito e o que demandavam os deslocamentos para comercialização das obras. Se havia mais de um tipo de viagem, havia necessidades e arranjos diferentes a serem feitos. Veremos, então, o que envolvia estar em trânsito e que papéis desempenhavam os artistas na situação. Para o caso específico das viagens para venda, estarão presentes no capítulo os tipos de obra que levam na bagagem – o porte delas, os temas mais comuns –; os desafios que se impunham; as necessárias redes de sociabilidade e o próprio artista que se coloca em trânsito. Não tanto a elaboração de um perfil, mas diante de tudo o que se fazia necessário para deslocamentos, quais motivações, interesses, ou empecilhos podiam influenciar a opção pelo trânsito.

Procurou-se entender, também, até que ponto as mudanças no cenário nacional de fins do século XIX e início do século XX influenciaram para a ampliação dos mundos da arte no Brasil. Quais locais despontam como novos centros e porquê. Como os artistas se inserem nesse novo cenário que se configura.

Diferente dos capítulos seguintes, que terão suas questões conduzidas pelos caminhos e descaminhos de determinados artistas, esse será um capítulo amplo, que não necessariamente será levado por um personagem em particular. Embora muitos artistas irão aparecer apresentando situações exemplos do que se está discutindo, este não será o lugar das trajetórias particulares. Encontraremos uma diferença na abordagem em que não irá se explorar uma trajetória singular e, conseqüentemente, na narrativa. Por tratar de questões centrais, deverá dialogar com todos os outros três, tendo muitos de seus pontos retomados e analisados por meio de exemplos específicos.

A seguir, no capítulo *O elegante Aurélio de Figueiredo: paisagens pelo Brasil*, seremos levados pelo pintor paraibano Francisco Aurélio de Figueiredo. Através de seus trânsitos, abordaremos como as mudanças políticas do federalismo condicionou os rumos da carreira de um artista que não possuía vínculos institucionais e dependia do mercado.

Através dele também se irá abordar o trânsito de paisagens no início da República. Os catálogos de suas exposições em três lugares diferentes aliados aos catálogos e menções de exposições de outros artistas, nos apontam intensa circulação de representação de paisagens de diversos lugares do país, justificando, assim, a escolha. Além disso, o período de trânsito de Aurélio se confunde com aquele em que a paisagem se estabelecia enquanto um gênero valorizado. E se o Aurélio dos grandes museus é mais alegórico e retratista, aquele do trânsito e das coleções que se formaram a partir dele é, principalmente, um paisagista.

Percebemos que, ao viajar para uma determinada cidade, os artistas levavam consigo não apenas as paisagens de onde vivam e pintavam, mas também de outros locais por onde haviam estado, para estudo, por causa de uma encomenda, para expor... Essas imagens, em alguma medida, serviam como uma forma de introduzir a diversidade da natureza brasileira aos olhares daqueles que não necessariamente viajariam até a Paraíba ou o Amazonas e os artistas, através desse trânsito, ajudavam a promover isso. Através, naturalmente de um olhar artístico, eles eram espécie de mediadores entre distintos públicos e diferentes paisagens regionais.

A escolha em trabalhar com paisagem neste capítulo se deu não só pelo fato de a paisagem ser o principal gênero de pintura comercializado nas exposições, mas também por ela apontar as diferenças entre as naturezas das regiões por onde passavam os artistas e assim se apresentar como mais uma alternativa para se trabalhar o Brasil em sua diversidade. Já a escolha por iniciar as trajetórias particulares com Aurélio de Figueiredo, se deu pelo fato deste ser o único pintor a se lançar no trânsito para venda de suas obras ainda no período imperial, sendo ótimo exemplo para percebermos o aumento da frequência de suas viagens com a proximidade do novecentos, período em que muitos outros artistas – tal qual Parreiras, condutor do capítulo seguinte – também se lançam para construir suas carreiras.

Em *O laborioso Antônio Parreiras: roteiros e práticas*, seremos guiados pelos caminhos do pintor fluminense, que tem passagens por quase todos os estados brasileiros daquele momento, se demorando mais ou menos tempo em cada cidade por motivos distintos. Aqui nos aproximaremos mais sobre outros circuitos de arte do Brasil do começo do século XX que não nos foram apresentados por Aurélio.

Parreiras foi um dos pintores com maior circulação pelo país, concentrando, ao longo de sua carreira, várias formas de trânsito. Do paisagista ao pintor de telas históricas, passando por nus e alegorias; de viagens para pintar a viagens para expor; de vendas em

exposições a vendas por encomendas; a forma como reinventou seus trânsitos e seus trabalhos fizeram com que suas obras se espalhassem por vários estados brasileiros e hoje compõem – com destaque – muitos acervos de museus regionais. Para além disso, Parreiras tornou-se muito sedutor para conduzir este capítulo por ser alguém de destaque na cena artística do período e que sabia vender sua imagem, gerando, assim, grandes quantidades de fontes a seu respeito por todos os lugares por onde passara.

Uma vez já íntimos dessa geografia dos mundos da arte apresentadas pelas trajetórias anteriores, ao capítulo intitulado *O polêmico Virgílio Maurício: relações e disputas*, reservou-se a discussão sobre as sociabilidades que esse trânsito pede e provoca, bem como são fundamentais para a consagração ou apagamento de um artista e sua obra. Dessa vez o nosso condutor será o pintor alagoano Virgílio Maurício, artista que também realizou muitas viagens com diferentes motivações e que procurava ser bastante político em suas relações, especialmente com a imprensa. Maurício, porém, foi um artista que acumulou polêmicas por onde passava e muitos dos problemas que encontrou com outros artistas acabaram por deixá-lo de fora de uma narrativa oficial, digamos assim, da história da arte no Brasil. As relações de amizade ou inimizade que Virgílio construiu por onde passou ao longo de sua carreira, acabaram contribuindo para que seu nome fosse apagado mesmo das narrativas da história da arte locais.

Virgílio Maurício pulou as etapas esperadas para que um artista se lançasse enquanto tal e se impôs ao meio artístico carioca ainda muito jovem, vindo de um lugar sem expressão nas artes não como um aprendiz, mas como um pintor estabelecido e conceituado. Imediatamente duas versões de si tornam-se possíveis: gênio ou mentiroso. Deve somar-se a isso o fato de sua conduta e hábitos pessoais incomodarem a outros artistas com lugar destacado na cena nacional, o que, certamente, influenciou o trânsito de informações a seu respeito. No entanto, as opiniões sobre o pintor eram tão divididas quanto opostas: podia ter qualidades ou ser um falsário; ser dotado de modos exemplares e bom gosto ou ser excêntrico; ser injustiçado ou um farsante. Todo esse jogo de opiniões e acusações passava diretamente pela imprensa e evidencia as redes de articulações e contatos que acompanhavam os artistas.

Se o segundo capítulo se dedicou ao trânsito de objetos e imagens e o terceiro foi aquele da relação entre artistas, cidade e arte, esse capítulo será o das relações entre pessoas: artistas, homens da política, imprensa, críticos e público, ou seja, aqueles que compõem os mundos da arte. Virgílio, por ser mais jovem, ao iniciar sua carreira já encontra um cenário bastante descentralizado nas artes e com rumos já consagrados como

atrativos a um artista em trânsito. Os lugares que percorrerá já nos foram desbravados, no entanto, sua presença nos acervos locais será bastante distintas da de seus antecessores. Sendo assim, a partir dessa divisão entre temas e capítulos e através do trânsito desses artistas, espero conseguir nos aproximar dos mundos da arte no Brasil das últimas décadas do século XIX e primeiras do XX.

### Uma tese em trânsito

Se pretendia trabalhar com o trânsito, era preciso que eu também me deslocasse. À parte a busca documental e a necessidade de se conhecer algumas das telas que hoje estão acessíveis em museus públicos ou privados, a busca por entender que lugar tem esse trânsito de artistas hoje, em nossas coleções Brasil a fora, exigiu que eu fosse atrás de conhece-las *in loco*.

Em meus sonhos, eu sairia em viagem estado a estado, cidade a cidade, visitando museus e galerias, coleções públicas e privadas. Levaria o tempo que fosse necessário, sem pressão, para mapear a presença desses artistas nos acervos brasileiros “ao vivo e a cores”. Cruzaria o país de Norte a Sul, de Leste a Oeste. No entanto, como a vida, as exigências acadêmicas e as despesas geradas por viagens não são tão românticas assim, critérios tiveram de ser estabelecidos para que essas viagens pudessem ocorrer. Dois fatores, então, se fizeram fundamentais para justificar o deslocamento para pesquisa: a presença de obras de pintores atuantes na virada do século XIX para o XX – e em especial aos três que iria acompanhar mais proximamente – e a presença de documentação dos artistas ou sobre eles.

Não foi estabelecida uma ordem de lugares a serem visitados, as viagens iam sendo feitas a partir do casamento da própria demanda da construção da tese com as oportunidades de tempo e condições para fazê-las. Assim, percorri acervos documentais e/ou museográficos de São Paulo, Belém, Manaus, Recife, Maceió, Areia, João Pessoa, Natal e Porto Alegre. Em alguns lugares não tive sucesso nos contatos, sendo assim adiadas as visitas para novas oportunidades. Outros, ao fazer os contatos, foram descartados por não se encaixarem nos critérios mencionados. Mas em compensação, em alguns, por apresentarem vasto material a ser consultado, tiveram de ser visitados mais de uma vez. E a cada viagem, novas possibilidades, novas trocas, novas imagens, novas relações, novos trânsitos.

Colocar-me em viagem, organizar o que era necessário à pesquisa, procurar acervos; ter de estabelecer critérios de onde e quando ir; pensar se determinado lugar seria vantajoso ao andamento do trabalho; estabelecer contato com instituições e pessoas; apresentar-me a elas de forma a passar a credibilidade da pesquisa; pensar em todas as questões práticas que necessitaria na viagem; cumprir com burocracias que por vezes se impunham; ficar satisfeita ou frustrada com o resultado da empreitada; não deixaram, de certo, de influenciar meu olhar sobre as questões que eram impostas aos artistas ao se deslocarem. Se Bourdieu fala em regras da arte, eu poderia pensar em algo como “regras do trânsito”, pois há questões próprias de uma viagem que podem ter mudado os meios de serem feitas, mas que exigem, independentemente do tempo, os mesmos tipos de providências.

E se Heráclito ensina que nos é impossível entrar no mesmo rio duas vezes, também é impossível percorrer o caminho de volta exatamente da mesma forma que o fizemos na ida. A mudança faz parte do trânsito, pois coloca em contato realidades tão próximas quanto distintas. Certamente saio outra desta experiência e a tese que ora se apresenta é fruto dessas muitas viagens. Viagens deles e minhas; viagens por tempos, cidades, acervos e imagens.

## Capítulo I

### Pinturas em trânsito: a presença do artista

#### Grande e majestoso leilão judicial

De antiguidades raras e autênticas em jarrões-jarros, potes e pratos chineses, japoneses, franceses, portugueses, indianos, etc. Salvas de prata. Maravilhosas pinturas de autores de renome, salientando-se a melhor e maior coleção de quadros, em Pernambuco, de TELLES JUNIOR, onde se acha a obra prima, seu melhor quadro: “O Dia”. – Uma jarra indiana de 200 anos – Quadros, plantas, livros – Mapas e documentação, enfim, do Brasil Colônia, com especialidade a Pernambuco (arqueologia) – Superiores móveis em jacarandá e vinhático legítimo – Vultos grandes em figuras simbólicas, de bronze e de mármore de Carrara – Ânforas etruscas de bronze, cofre de Milners, piano alemão, magníficos espelhos ovalados de cristal, flechas e mais apetrechos aborígenes – Grandes e belos jarrões de faiança, italianos – Valiosas e antigas porcelanas de serviço de mesa – Cristais antigos em garrafa, copos, cálices, compoteiras e belíssimos centros e floreiras antigas, talheres, etc e o importante e vasto palacete, de construção antiga e sólida, confortabilíssimo, com fruteiras de qualidade, garagem e mais dependências<sup>8</sup>.

A variada coleção a qual somos introduzidos pelo anúncio de sua dispersão pertencera a José Ferreira Baltar (1846-1928), comerciante de destaque em Recife, chegando a assumir a direção do Banco de Crédito Real e da Companhia de Ferro-Carril, ambos de Pernambuco. Além de ser distinguido com a posição de comendador, Baltar era um amante das artes e da história de seu estado, formou rica coleção de pintura, além de antiguidades, mobiliário, documentos e livros. Sua coleção, ainda no tempo que lhe pertencia, era tida como uma das mais importantes do Recife e famosa pela quantidade de quadros do pintor e conterrâneo Jerônimo José Telles Junior (1851-1914), como bem se percebe pelo destaque dado ao seu nome no anúncio acima. Por ocasião de sua morte, a família, já então residente no Rio de Janeiro, precisou leiloar todos os bens móveis, bem como a residência do comendador, encarregando para tal, o Agente Gusmão.

---

<sup>8</sup> *Diário de Pernambuco*, 05 de abril de 1929, p. 07. Grifo do jornal.



Imagem 1: Comendador Baltar  
 Fonte: *Jornal Pequeno*, 15 de novembro de 1913, p. 01

Hoje podemos conhecer parte dessa coleção no acervo do Museu do Estado de Pernambuco (MEPE) que, recém-inaugurado à época do leilão<sup>9</sup> – realizado alguns meses após o falecimento do comendador – foi o destinatário da compra pública feita pelo governo de Estácio de Albuquerque, ficando, então, com os quadros de Telles Junior e de outros pintores pernambucanos como Walfrido Mauricea<sup>10</sup>, além de material etnográfico, gravuras, litogravuras e livros<sup>11</sup>. A compra, no entanto, foi feita em dois momentos, diretamente ao espólio do comendador – o que garantiu o grande número de Telles Júnior – e no leilão<sup>12</sup>.

A seleção de telas adquiridas pelo Estado nos aponta duas questões chaves sobre suas opções de compra pública. A primeira é o peso que ainda tinha o tipo de pintura feita

<sup>9</sup> Inicialmente denominado Museu Histórico e de Arte Antiga, o atual Museu do Estado de Pernambuco foi criado no ano de 1929, inaugurando, já no ano seguinte, com a exposição de telas do pintor pernambucano Telles Júnior adquiridas da coleção do comendador antes mesmo de sua instalação. Retirado de: <http://www.museudoestadope.com.br/o-museu>. Acesso em: 19 de setembro de 2018. *O Museu do Estado de Pernambuco*. São Paulo: Banco Safra, 2003. p. 07

<sup>10</sup> Pintor pernambucano, discípulo de Telles Júnior. Se dedicava à paisagem.

<sup>11</sup> A coleção Comendador José Ferreira Baltar no acervo do MEPE constitui-se de 530 peças. Disponível em: <http://www.museudoestadope.com.br/colecao/Cole%C3%A7%C3%A3o-Comendador-Jos%C3%A9-Ferreira-Baltar>. Acesso em: 19 de setembro de 2018.

<sup>12</sup> O Museu do Estado de Pernambuco. Op. Cit. p. 16

pela geração de Telles Júnior no momento em que se fervilhava toda uma discussão sobre arte moderna no Brasil e nomes consolidados em formas de expressões distintas e, particularmente, com expoentes pernambucanos participando ativamente desse cenário. Do mesmo modo como havia espaço para diferentes gostos, havia certa resistência a novidades e, para representar a natureza local em museus públicos, nada de leituras modernas. A segunda questão é a reconhecida importância da coleção Baltar. A aquisição do Estado deveria ter prioridade sobre o leilão justamente pela importância da coleção e principalmente para que não se dispersassem os Telles Júnior. O pintor, considerado também naquele momento, como o principal nome da pintura em Pernambuco e exímio paisagista, naturalmente deveria figurar em destaque no museu que ora se montava e nada melhor que a coleção do comendador, a maior e mais rica em Telles Júnior, para introduzir essas obras no acervo do Estado.

Mesmo o comendador tendo vivenciado o período em que a arte moderna desponta no Recife, não havia nenhum exemplar do chamado modernismo brasileiro em sua coleção. Nem mesmo de Vicente do Rego Monteiro, pintor pernambucano de grande destaque e que desde a década anterior já colocava suas obras à venda. E se hoje podemos conhecer parte dessa coleção no MEPE, outra forma de nos aproximarmos dela – ou da memória do que foi um dia – é através do catálogo de sua dispersão<sup>13</sup>. Por ele, no que tange à sua galeria, podemos constatar que José Ferreira Baltar primava pela aquisição de paisagens e em especial de Pernambuco.

Por ocasião do leilão, realizado no próprio palacete que igualmente se leiloava, foram apresentadas ao público 149 obras, dispostas em duas salas: a sala de entrada – com 83 trabalhos<sup>14</sup> – e a sala azul – com 66<sup>15</sup>. Entre óleos, gravuras, litografias e aquarelas, pelo catálogo podemos verificar que, ao menos por aquelas em que o título nos dá certeza, pouco mais da metade das obras são resultado da somatória de paisagens, marinhas e panoramas. Segue-se a isso, em número, algumas cenas de interior, algumas representações de pessoas e algumas representações de momentos importantes da história do estado de Pernambuco. Desse montante de paisagem, grande parte das que possuem

---

<sup>13</sup> Um exemplar desse catálogo pode ser consultado no Arquivo Público Estadual Jordão Emerenciano, em Recife.

<sup>14</sup> Catálogo da Coleção de quadros da Pinacoteca de José Ferreira Baltar, nº 1. Arquivo Público Estadual Jordão Emerenciano. Coleções Particulares. Coleção: CTJ. 00. 00, Nº: CTJ d. 01, P. 15, S. 04.

<sup>15</sup> Catálogo da Coleção de quadros da Pinacoteca de José Ferreira Baltar, nº 2. Arquivo Público Estadual Jordão Emerenciano. Coleções Particulares. Coleção: CTJ. 00. 00, Nº: CTJ d. 01, P. 15, S. 04.

títulos específicos – e não genericamente “paisagem” – são de locais de Recife e arredores, seguidas por alguns pontos da cidade do Rio de Janeiro.



Imagem 2: Telles Júnior, Ventania, 1902, óleo sobre tela, 47,5 x 59cm.  
Procedência: Coleção Comendador Baltar.  
Acervo do Museu do Estado de Pernambuco



Imagem 3: Walfrido Mauricea. Fortaleza do Buraco. 1915. Óleo sobre tela, 30cm x 50cm<sup>16</sup>  
Acervo do Museu do Estado e Pernambuco

---

<sup>16</sup> No catálogo mencionado, o óleo de Walfrido Mauricea aparece com o nome Primitiva Fortaleza do Buraco. Na documentação da tela, a procedência é: Coleção Comendador Baltar.

Entre os nomes mais frequentes na coleção, certamente o de Telles Junior se destaca, seguido de Mauricea e Frans Post (1612-1680). Encontramos, ainda, a presença de outros pintores pernambucanos; de artistas como Castagneto, Aurélio de Figueiredo, Modesto Brocos, Antônio Parreiras; telas de sua própria autoria e de membros de sua família – Carolina Baltar e sua filha, Beatriz Baltar.

Beatriz Baltar é figura interessante, pois além de filha de um colecionador e pintora – mesmo que amadora – tinha, também ela, sua coleção. E se me refiro a ela apenas com referência ao nome do pai é porque assim está no catálogo com que venho dialogando até então, mas Beatriz era Baltar Montenegro, posto que esposa do governador do Pará de 1901 a 1909, Augusto Montenegro<sup>17</sup>. Ambos possuíam vasta coleção de arte e, enquanto à frente do governo, Montenegro tratou de adquirir telas – exclusivamente de pintores nacionais – para a galeria do estado do Pará<sup>18</sup>.

Por esse exemplo temos uma característica interessante sobre a formação de diversas coleções no período: elas eram prioritariamente montadas nos lugares onde viviam seus proprietários. Diferentemente de muitos colecionadores do século XIX, especialmente daqueles que formaram suas coleções a partir do Império e que privilegiavam a produção artística europeia<sup>19</sup>, no geral, os colecionadores das primeiras décadas da República irão privilegiar a produção nacional. A questão de acesso a exposições e ateliês que frequentavam pode ter feito diferença, ao lado do interesse em afirmar o regionalismo. É no que se diferenciam, também, de muitos daqueles que irão iniciar suas coleções pouco depois, também interessados na reunião de peças brasileiras ou ligadas à história do Brasil, mas que acabavam por muitas vezes se deslocando não só

---

<sup>17</sup> Sua irmã, Alice, foi esposa do senador paraense, Virgílio Sampaio, irmão de Augusto Montenegro e a explicação para os sobrenomes distintos é o fato de Augusto ter adotado o nome do padrasto, Jonas Montenegro. Tanto o senador quanto o governador eram do Partido Republicano do Pará (PRP) e moravam em palacetes vizinhos à Av. São Jerônimo (atual Av. Governador José Malcher), que seguem ainda hoje na paisagem da cidade. A relação dos Baltar com famílias do Pará, porém, já vinha de alguns anos, posto que Joaquim José Assis, cunhado de Jonas Montenegro, um dos chefes do antigo Partido Liberal no Pará, abolicionista e chefe de redação do jornal *A Província do Pará*, de passagem por Recife em 1887, hospedou-se na casa de José Baltar, sendo recebido por ele e sua roda de amigos, dentre os quais figurava o também abolicionista Joaquim Nabuco. (*O Liberal do Pará*, 30 de setembro de 1887, p. 1). É digno de nota, também, que ambas as famílias (Assis e Montenegro) libertaram os escravos de suas fazendas do Marajó ainda em 1884. Essas informações não só apontam a rede de contatos e relações travadas em diferentes regiões brasileiras, como apontam mais diretamente o círculo político e intelectual do qual faziam parte nossos colecionadores.

<sup>18</sup> ALVES, Moema de Bacelar. *Do Lyceu ao Foyer: exposição de arte e gosto no Pará da virada do século XIX para o século XX*. Dissertação. Mestrado. Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Departamento de História, 2013. p. 58.

<sup>19</sup> KNAUSS, Paulo. O cavalete e a paleta: arte e prática de colecionar no Brasil. *Anais do Museu Histórico Nacional*, Rio de Janeiro, 2001. v. 33. pp. 23-44.

entre cidades, mas também indo buscar peças no chamado Velho Mundo<sup>20</sup>. As coleções, principalmente aquelas de obras arte formadas em diferentes regiões do país, muito irão se valer do aumento do trânsito de nossos artistas que, veremos, fosse na busca por mercado, fossem motivados por encomendas públicas, se deslocavam pelo território nacional e, conseqüentemente, deixavam obras suas pelos locais por onde passavam.

Sérgio Miceli, ao abordar a coleção de José de Freitas Valle (1870-1958), diz que esta, “em larga medida”, foi montada a partir das exposições realizadas na capital paulista – cidade onde vivia o político, colecionador e mecenas –, de visitas a ateliês (mesmo de estrangeiros que estavam sediados ali) e de doações de artistas que haviam desfrutado do pensionado artístico viabilizado por ele<sup>21</sup>. Esta rica coleção, que só de pinturas contava com 342 telas, era composta por retratos, paisagens (das quais muitas eram marinhas), cenas de gênero, naturezas mortas, animais e nus. Dos artistas brasileiros, Miceli elenca constar na coleção: Bernardelli, Batista da Costa, Eliseu Visconti, Belmiro de Almeida, Antônio Parreiras, Eugênio Latour, Oscar Pereira da Silva, Elpons, Mário e Dario Villares Barbosa, Paulo Valle Jr., Campos Ayres, Ranzini, Antonio Rocco, Enrico Vio, Angelu Cantú. Todos ou residentes ou que tiveram passagem por São Paulo em exposições individuais ou coletivas. Inclusive, as obras dos estrangeiros (italianos, franceses e espanhóis) que constavam na coleção, também eram daqueles que expunham na capital paulista<sup>22</sup>.

E mais, Miceli, ao aproximar a coleção de Freitas Valle de outros colecionadores contemporâneos importantes de São Paulo, nos fornece uma lista de artistas comuns a essas coleções, dentre os quais destaco: Antônio Parreiras, Oscar Pereira da Silva (1867-1939), Batista da Costa (1865-1926) e Benedito Calixto (1853-1927), por serem nomes que irão circular para além dos estados de Rio de Janeiro e São Paulo<sup>23</sup>.

E se o comendador Baltar, em particular, tinha como temas principais a história e a paisagem de Pernambuco, isso não quer dizer que não abrisse exceções para paisagens de outros lugares, como vemos exemplificado no catálogo do leilão, na presença de telas como *Praia de Copacabana*, de Aurélio de Figueiredo; ou ainda *Ponta Negra (Rio*

---

<sup>20</sup> MENDONÇA, Paulo Knauss de; ALVES, Moema. Guilherme Guinle: arte e colecionismo no Brasil da primeira metade do século XX In: *Coleções de arte: formação, exibição, ensino*. 1 ed. Rio de Janeiro: Rio Books, 2015, p. 223-232.

<sup>21</sup> MICELI, Sérgio. *Nacional estrangeiro: história social e cultural do modernismo artístico em São Paulo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. pp. 68-69.

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 72. Miceli cita ainda os artistas da primeira geração modernista que aqui não me detive por me concentrar naqueles de gerações anteriores.

<sup>23</sup> *Idem. Ibidem*.

*Grande do Norte*), de Antônio Parreiras, exposta em Recife no ano de 1917, ano em que o pintor também esteve em Natal e data provável da entrada da tela na coleção Baltar. Ambas as telas entraram para a coleção sem que necessariamente seu proprietário tenha sido obrigado a ir onde viviam os artistas para comprá-las. Parreiras foi de Niterói, onde vivia, para Natal e Recife, onde expôs; e Aurélio de Figueiredo tem mais de uma passagem por Recife, sendo constante correspondente do meio artístico local. Foi, então, a partir da movimentação dos artistas (de pintar e vender em diferentes localidades) que se possibilitou ao comendador ter suas obras na coleção.

E assim como as coleções particulares se formavam a partir desse trânsito de artistas, as compras públicas também se valiam das viagens dos pintores brasileiros para se realizarem. Talvez o argumento do trânsito de artistas como fundamental na formação das coleções desse momento seja até mais claro quando nos aproximamos de exemplos de compras públicas que, mais tarde, acabaram dando origem a diversos museus locais e regionais. E para ratificar a afirmativa, vamos aproveitar a conexão entre Recife e Belém já estabelecida aqui e nos aproximar mais das compras de Augusto Montenegro, que se valia das visitas às exposições que aconteciam em Belém com maior intensidade a partir de 1905 para adquirir telas ora para sua coleção particular, ora para a coleção pública do estado, ora para ambas.

Muito embora comprasse telas, em várias situações, por seu cargo de prestígio e importância – governador do Estado do Pará – e por ceder o espaço do *foyer* do Teatro da Paz aos artistas que chegavam para expor, acabava ganhando telas desses pintores, ou mesmo de pessoas influentes na região, de modo que sua coleção tinha muito daquilo que era exposto no Pará. De igual forma, a coleção do estado ia sendo configurada a partir do mesmo circuito artístico contando com nomes como: Antônio Parreiras, Benedito Calixto e Aurélio de Figueiredo<sup>24</sup>, sendo composta por algumas telas históricas, pinturas de

---

<sup>24</sup> De Parreiras, particularmente, cinco obras constam nesse acervo: A morte de Virgínia, tema clássico do romantismo, inspirada na história Paul et Virginie, de Jacques-Henri Bernardin de Saint-Pierre, e comprada na exposição realizada no Teatro da Paz em 1905; já a segunda foi uma encomenda, uma grande tela histórica, cujo tema foi a expedição de Pedro Teixeira, que subiu o Rio Amazonas até Quito, no Equador, em uma viagem que teve duração de dois anos (de 1637 a 1639) e cujo nome da tela seria A conquista do Amazonas; e as outras três são marinhas: Pescadores na praia; Cais do Ver-o-Peso; e Barcos. De Benedito Calixto há a tela Os Falqueijadores, e de Aurélio de Figueiredo havia a tela hoje desaparecida, Praia do Leblon, sobre as quais retornaremos em outro momento. Com exceção deste último quadro, todos, hoje, fazem parte do acervo do Museu do Estado do Pará (MEP), que funciona onde antes era o Palácio do Governo, em Belém.

gênero e paisagens<sup>25</sup>. Todos os três artistas, sem exceção, expuseram na capital paraense durante os anos do governo Montenegro<sup>26</sup>.

O que pretendo a partir dos exemplos das coleções dessas famílias é chamar a atenção para o grande deslocamento de obras de arte e artistas pelo território nacional a partir das últimas décadas do século XIX e primeiras do XX, o que possibilitou uma ampliação não só de coleções, mas também do próprio sistema de arte nacional. Quando os artistas saem em viagem, as coleções, a arte, se descentralizam, e com ela descentralizam também os olhares sobre o nacional e até sobre a própria memória dos artistas, pois é impossível entender um Parreiras, por exemplo, sem falar do maior tempo de sua carreira, o que passou em trânsito.

### Variações de trânsito

O ano era 1870 e estava por terminar a Guerra do Paraguai<sup>27</sup>, iniciada alguns anos antes. Se organizava, em Porto Alegre, uma exposição do pintor italiano Eduardo De Martino (1838-1912) – também ex-oficial da esquadra italiana – que havia sido designado pelo imperador D. Pedro II para, enquanto pintor da corte, acompanhar e registrar em desenhos a mais importante guerra na qual o Império do Brasil se envolvera.

Eduardo De Martino já se encontrava no Uruguai quando foi contratado pelo Imperador e, após algum tempo acompanhando os acontecimentos da guerra, pode, enfim, produzir suas telas, duas das quais foram imediatamente apresentadas na Academia Imperial de Belas Artes (AIBA): *Abordagem de Encouraçados* e *Passagem do Humaitá*, que alcançaram muito sucesso, dando grande visibilidade ao artista e a suas marinhas.

Talvez imbuído desse sucesso e sendo a Província de São Pedro do Rio Grande do Sul passagem obrigatória para que as tropas brasileiras atingissem os países do Prata, além de fornecer grandes contingentes de homens para luta, De Martino partiu para Porto Alegre a fim de exhibir – e vender – alguns quadros sobre a referida guerra. Foram quatro as telas apresentadas: *Gran Chaco*, *Passagem da Esquadra*, *Reconhecimento de Humaitá* e um retrato que foi inserido após sua chegada ao sul, do General João Manoel Mena

---

<sup>25</sup> ALVES, Moema de Bacelar. Op. Cit. p. 116.

<sup>26</sup> João Antônio Coelho, que o substituiu no cargo, fez menos aquisições para a pinacoteca do Estado, mas podemos destacar a compra feita por ocasião da visita de Oscar Pereira da Silva em 1910.

<sup>27</sup> Travada entre o Paraguai e a Tríplice Aliança, composta por Brasil, Uruguai e Argentina, a por nós chamada de Guerra do Paraguai teve início em fins de 1864 por conta de rivalidades e interesses nos rumos políticos e econômicos da região platina.

Barreto (1824-1869)<sup>28</sup>, filho da capital gaúcha e militar de destaque em diversas batalhas importantes da luta contra o Paraguai que, em agosto de 1869, portanto poucos meses antes da mostra que então se organizava, havia sido ferido de morte no combate que conquistou as fortificações de Peribebeuí,

A imprensa local noticiou exaltante sua chegada. Trazia o vapor *Gerente* um prestigiado artista e algumas das obras que na corte haviam causado tanto furor e que tão boa impressão havia deixado no Imperador. Infelizmente não o podia fazer gratuitamente, posto que teria pago impostos para a entrada dos quadros na Província. Assim, como saíra de seu bolso a quantia despendida e como não sabia se ficariam os quadros na Província ou não, seria cobrada a entrada na exposição. Criticando o governo pelas taxas cobradas, tidas como um empecilho à contemplação das emoções dos combates, foi instigado ao povo que pagasse para admirar a “obra prestigiosa do inspirado italiano”, daquele que havia vivido os horrores do Chaco e apertado as mãos “tisonadas ou ensanguentadas na volta das batalhas”<sup>29</sup>. Mas se por um lado teve problemas para a importação das telas, por outro, a Câmara Municipal lhe facilitou os meios para que as expusesse, o que foi feito em um dos salões da Sociedade Firmeza e Esperança, no centro de Porto Alegre.

Inaugurada a exposição, se encheu o salão. Ainda que paga, a afluência de visitantes foi grande. A luz, porém, para a apreciação das obras, não era apropriada e a imprensa recomendava aos espectadores que as contemplassem através dos espelhos que ficavam ao lado das telas e ainda com a ajuda de um binóculo de teatro. Sendo elas de dimensões para salões de palácios, e não para ambientes domésticos<sup>30</sup>, ficamos a imaginar que não só uma questão de luz pudesse ter afetado a contemplação das telas, mas também a quantidade de pessoas tivesse influenciado para deixar o referido salão não só escuro, mas também pequeno diante de suas dimensões. Ao mesmo tempo, tais recursos ajudariam a ver os detalhes das cenas representadas. Personagens, embarcações, ações; como em uma ópera, poderiam ser melhor apreciados vistos através das lentes de aumento de um binóculo.

E neste ponto, confesso, torna-se muito sedutora uma divagação a partir da informação dos artifícios sugeridos aos espectadores. A curiosidade que tal indicação possa ter causado, a estranheza talvez... Como o historiador também se alimenta do tom das narrativas das fontes da qual se utiliza, difícil é não imaginar que havia no ar um clima

---

<sup>28</sup> DAMASCENO, Athos. *Artes Plásticas no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Globo, 1971. p. 106.

<sup>29</sup> *Ibidem*. p. 106-107.

<sup>30</sup> *Ibidem*. p. 108.

de novidade e excitação sob todos os aspectos: o tema a ser apresentado em tela, à flor da pele daquela sociedade; o pintor estrangeiro que viveu vários dias em campo de batalha; o sucesso causado na corte e o apreço do Imperador; e por fim, a necessidade de aparatos para melhor apreciar as telas.

O sucesso de visitantes e elogios foi grande, mas ao se estender a temporada, ainda nenhuma tela havia sido adquirida. Contudo, para esses novos dias de exibição, o próprio pintor passa a franquear a entrada, despertando assim a solidariedade geral em favor da aquisição de qualquer de suas telas. Tem-se início, então, um movimento encabeçado pelo jornal *A Reforma* para que fosse incorporado ao patrimônio da Província, privado ou público, uma obra de De Martino.

O movimento passa a ser no sentido de a população fazer doações para a aquisição do retrato de João Manoel de Mena Barreta e da tela *Reconhecimento de Humaitá*, sendo o primeiro doado às órfãs do retratado e o segundo doado ao General Osório, herói da Guerra do Paraguai e que participou do cerco de Humaitá. Mais de um órgão de imprensa entrou em campanha e foi montada uma comissão pelo então presidente da Província, João Sertorio, para angariar fundos para a dita aquisição. Sertorio ainda recomendou a todos os chefes de repartição, via portaria, o auxílio à coleta.

Decorrido um mês de silêncio, prestou contas a comissão: o resultado de tão esforçado movimento, no entanto, não chegava para pagar as molduras e as despesas alfandegárias<sup>31</sup>. Uma disputa entre os jornais do Partido Liberal (*A Reforma*) e do Partido Conservador – do qual pertencia Sertorio – (*O Riograndense*) foi travada para que uma solução se desse ao caso, visto que o pintor já estava para partir da Província. Chegou-se mesmo a pedir um abatimento nos preços, o que foi recusado pelo artista. O dinheiro da coleta foi depositado, então, no Banco da Província, à disposição de Sertorio a fim de que ele resolvesse a questão. E, assim como houve silêncio no período de arrecadação por parte da imprensa, há também silêncio sobre o desfecho desta história. Athos Damasceno, no entanto, nos informa que havia em Porto Alegre três das telas levadas por De Martino: o retrato de Mena Barreto, uma intitulada *Passo da Pátria* – a qual supõe ser *Reconhecimento de Humaitá* – e uma denominada *Passagem de Humaitá* que, segundo o autor, acabou se perdendo com os danos do tempo<sup>32</sup>.

Por todo o exposto, vemos que uma viagem como essa empreendida por De Martino a Porto Alegre não só foi tarefa difícil, mas também foi um risco, posto que não

---

<sup>31</sup> Ibidem. p. 109-110.

<sup>32</sup> Ibidem. p. 112.

era evento comum para esse período um investimento pessoal desse porte feito para a exibição e venda de telas e o pintor não seguiu viagem com nenhuma venda garantida ou sequer apalavrada, não seguiu nem mesmo com uma encomenda prévia por parte da província ou de algum particular.

Para um artista se colocar em trânsito, seja ele com qual intuito for, é preciso todo um aparato e condições para fazer valer o esforço empreendido para tal; é preciso também toda uma rede de contatos e apoio para que as viagens possam ter o sucesso desejado. Assim sendo, há coisas que, naturalmente, influenciam um artista iniciante ou aquele já estabelecido na hora de optar em sair para arriscar-se em outras paragens. Os deslocamentos podem ser temporários, como foi no caso de Eduardo De Martino, ou com intuito de fixar-se; podem ser para investir em sua formação; para expor seus trabalhos; para produzir telas ou para negociá-las; podem ter intuítos científicos ou aqueles exclusivamente artísticos; podem ser para próximo do local onde vive ou para extremamente distante.

Artistas, de forma geral, se colocam em trânsito desde que “ser artista” não pressupunha uma definição como a que conhecemos hoje. Martin Warnke, ao abordar a vida artística da corte, por exemplo, se utiliza do termo “artista itinerante” ao abordar o período de formação das cortes e da crescente necessidade de representação pictórica das mesmas. Diz ele que, quanto mais as atividades culturais se tornavam profanas, menos os mosteiros supriam a expansão artística que se dava nas cortes, o que teria voltado a atenção aos “artistas itinerantes” que permeavam as cidades<sup>33</sup>. Em outro momento da mesma obra, utiliza-se do termo “intercâmbio” para tratar das cessões e trocas de artistas entre cortes, uma atividade muito particular onde estes podiam chegar a fazer verdadeiras viagens diplomáticas. E diz ainda que a introdução dos pintores nesse intercâmbio entre cortes “foi uma das condições históricas que permitiram aos Estados e nações se sentirem representados também por meio de sua arte e cultura”<sup>34</sup>. Esses movimentos, para além das relações com a esfera política, não deixam de evidenciar, em contextos os mais diversos, a constância e a importância do trânsito para a própria atividade artística.

No Brasil dos oitocentos, período em que o projeto para a arte brasileira empreendido a partir da criação da Academia Imperial de Belas-Artes perpassava pela criação de uma iconografia enaltecida do Estado Imperial, temos uma significativa

---

<sup>33</sup> WARNKE, Martin. *O artista da Corte: os antecedentes dos artistas modernos*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001. p. 24

<sup>34</sup> *Ibidem*. p. 300

mudança nos padrões artísticos, até então domínio das igrejas, e também dos trânsitos. É no XIX, portanto, que começam as viagens para formação de artistas na Europa – entendidos aqui enquanto aqueles que se dedicavam às chamadas na época, “belas artes” –, bem como alguns deslocamentos para exposição. Paralelamente, iam os artistas estrangeiros ocupando espaços para encomenda de trabalhos artísticos.

James Stuart, foi um pintor inglês, retratista a óleo e fotógrafo que passou pelo Pará, ficando em Belém por volta de cinco meses e partindo para o Maranhão, onde chegou em novembro de 1882<sup>35</sup> e logo expôs, no salão de leitura do Diário do Maranhão, um quadro de D. Pedro II para que, assim, os habitantes locais pudessem atestar suas habilidades de pintor. Quem se interessasse por um retrato a óleo ou fotográfico, devia procura-lo no hotel no qual se hospedara<sup>36</sup>. E a tirar pelas notícias de exposições de retratos de pessoas da sociedade maranhense em casas comerciais locais, a estratégia havia funcionado.

Mas, já na última década do XIX é crescente o número de notícias sobre artistas brasileiros que se colocam em viagem por conta de um contrato ou para apresentar-se como pintor em outras paragens próximas. Foi o caso, por exemplo, das notícias encontradas em jornais maranhenses sobre a estada do pintor Manoel do Amaral em São Luiz. No ano de 1891, Manoel do Amaral, pensionista do Estado do Pará na Academia Italiana de San Luca<sup>37</sup>, chega ao Maranhão e ali monta um atelier fotográfico temporário – posto que voltaria a Europa – com Rodolfo Vasconcelos<sup>38</sup>. Paralelamente, Manoel Amaral ia expondo os retratos aos quais fazia em estabelecimentos ou em salões de prédios públicos ou mesmo do jornal *Diário do Maranhão*. Em dezembro desse mesmo ano já está associado a Luiz Luz, artista local, pintor e cenógrafo, expondo retratos juntos, inclusive, um do então ex-imperador, D. Pedro II. Manoel Amaral, paraense, pôs-se em trânsito para estudar e, ao menos de início, para fazer seu nome, sua carreira. Da presença dele em São Luiz, temos notícias pelo menos até janeiro de 1892. Já de Luiz Luz, que também trabalhou na ornamentação do teatro São Luiz, sabemos, pelos jornais maranhenses, que em abril de 1893 muda-se para o Ceará e que, em agosto de 1894, expõe retratos a crayon na *Fotografia Fidanza*, em Belém.

---

<sup>35</sup> *Diário do Maranhão*, 08 de novembro de 1882, p. 2.

<sup>36</sup> *Diário do Maranhão*, 09 de novembro de 1882, p. 2

<sup>37</sup> *Diário do Maranhão*, 24 de abril de 1891, p. 03.

<sup>38</sup> Poucos dias depois, o mesmo jornal que noticiou o funcionamento do atelier, noticia o fim da sociedade, ficando o negócio a ser tocado apenas por Rodolfo Vasconcelos. *Pacotilha* (MA), 12 de setembro de 1891, p. 3; *Pacotilha* (MA), 16 de setembro de 1891, p. 1.

A partir de meados do século XIX a fotografia torna-se uma ameaça aos pintores retratistas. O avanço da tecnologia das câmaras, do suporte e a possibilidade de reprodução vão ganhando terreno e passam mesmo a servir de modelos para desenhos, pinturas ou para as litogravuras usadas pela imprensa. Em um meio onde a pintura de retratos era a maior fonte de encomendas por parte do governo e de particulares, o avanço da fotografia não deixava de ser ameaçador. E se para parte dos pintores e intelectuais da época a perda da originalidade e o fato de “qualquer um” poder realizar tecnicamente uma fotografia eram condenados, outros, buscando se adaptar aos novos desafios, passaram a oferecer ambos os serviços ou mesmo a combinar as técnicas através da foto-pintura<sup>39</sup>. Quando os artistas aqui apresentados se lançam ao mercado, essa prática correlata entre pintura e fotografia já estava mais amplamente difundida, sendo um atrativo àqueles que precisavam criar seu público.

Uma diferenciação, porém, precisa ser feita, aquela entre artistas em viagem com os chamados “artistas viajantes”, entendidos enquanto aqueles que tiveram passagem corrente pelo Brasil desde o século XVI ao século XIX. No período colonial, com o intuito de desbravar terras, explorar as riquezas naturais, ou coletar informações sobre fauna, flora e habitantes locais; e já no Império com as comissões científicas e botânicas, visando catalogações e coleções, essas viagens produziram um grande número de desenhos, aquarelas e gravuras produzidas por artistas e cientistas durante suas expedições pelo país<sup>40</sup>. Há, nas produções desses artistas, uma relação entre arte e ciência que não acontece com as produções daqueles que se colocam em viagem por conta de um trabalho específico de encomenda, para lançar carreira em outro lugar ou ainda como uma espécie de *flâneur*.

Além da diferença do intuito da viagem, de um lado a venda ou estudos para telas futuras, e de outro a classificação e publicação ou mesmo o exótico para ser mostrado longe, a circulação das obras também difere. No caso dos artistas estrangeiros que vem para comercializar telas ou empregar sua mão de obra em empreendimentos no Brasil, as obras – ou grande parte delas – ficam nos locais por onde passam ou se estabelecem e muitas vezes são feitas com esse fim, de ficar no país. Já aquelas dos artistas viajantes,

---

<sup>39</sup> OLIVEIRA, Vladimir Machado de. A sobrevivência do pintor no século XIX: a pintura de retratos. In: MALTA, Marize; PEREIRA, Sônia Gomes; CAVALCANTI, Ana (Orgs.). *Ver para crer: visão, técnica e interpretação na Academia*. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 2013.

<sup>40</sup> AMBRIZZI, Miguel Luiz. O olhar distante e o próximo - a produção dos artistas-viajantes. *19&20*, Rio de Janeiro, v. VI, n. 1, jan./mar. 2011. Disponível em: [http://www.dezenovevinte.net/artistas/viajantes\\_mla2.htm](http://www.dezenovevinte.net/artistas/viajantes_mla2.htm). Acesso em: setembro de 2014.

na maior parte das vezes acabam seguindo com os artistas aos seus países de origem ou para os quais estão a serviço. Assim, mais um tipo de trânsito envolvendo artistas é aquele que o coloca em uma viagem científica.

Outra diferença que precisa ser estabelecida é que uma viagem científica não deixa de ser uma viagem de estudo, mas um estudo do local para onde se vai, enquanto que haviam aquelas viagens para estudo empreendidas pelos artistas com objetivo de buscar elementos para realização de seu trabalho de forma geral, ou de uma tela específica. Seja para a busca de informações históricas, paisagens, ou mesmo de costumes, a prática da viagem para estudo é constante em artistas do século XIX e daqueles que atuarão no início do século XX.

O embaixador José Manuel Cardoso de Oliveira, em livro sobre a vida e a obra de seu sogro, Pedro Américo de Figueiredo e Melo (1843-1905), mais de uma vez usa a expressão “viagem de instrução”, para se referir aos deslocamentos que o pintor fazia em suas vastas temporadas na Europa, onde estudava e observava a vida e os costumes, conhecia museus e coleções<sup>41</sup>. Donato Mello Júnior também nos deixa o relato de que, para a concepção da famosa tela *Batalha de Guararapes*, Vitor Meirelles de Lima (1832-1903), natural de Santa Catarina e que vivia no Rio de Janeiro, realizou uma viagem para Pernambuco para assim realizar “estudos *in loco* de paisagem”<sup>42</sup>.

Ao mesmo tempo, viagens curtas (em termos de distância) para pintar, em busca de paisagens, temas, inspiração ou mesmo paz para trabalhar, sem que tivessem como fim uma tela específica, faziam parte do cotidiano dos artistas no Brasil. Ficaram famosas as excursões de Johann Georg Grimm (1846-1887), pintor alemão que viveu no Brasil de 1878 a 1887, com seus discípulos. Grimm era adepto à pintura ao ar livre, para sentir e copiar a natureza que se via e não criar uma natureza distante da sua observação. Por ter essa concepção de criação, o pintor circulou bastante pelo interior fluminense, pelo interior paulista e também mineiro, o que lhe rendeu alguns trabalhos e encomendas<sup>43</sup>.

---

<sup>41</sup> OLIVEIRA, J. M. Cardoso de. *Pedro Américo: sua vida e suas obras*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1943.

<sup>42</sup> MELLO JÚNIOR, Donato. *Pedro Américo de Figueiredo e Melo (1843-1905): algumas singularidades de sua vida e sua obra*. Rio de Janeiro: Edições Pinakotheke, 1983. p. 42.

<sup>43</sup> Para maiores informações sobre os trânsitos de Grimm, ver: LEVY, Carlos Roberto Maciel. Johann Georg Grimm e as Fazendas de Café. Separata da publicação: Inventário das Fazendas do Vale do Paraíba Fluminense. Tomo 10. Instituto Estadual do Patrimônio Cultural – INEPAC, Instituto Cultural Cidade Viva e Instituto Light. Rio de Janeiro, 2010. Disponível em: <http://www.artedata.com/johanngeorggrimm/textos/CRML-Johann%20Georg%20Grimm%20e%20as%20fazendas%20de%20cafe.pdf>. Acesso em: 23 de novembro de 2018. Para mais informações sob um ponto de vista pessoal, sobre as excursões de Grimm com seus

Em 1884, devido a divergências no que se refere à sua metodologia ao ministrar aulas de paisagem, decide sair da AIBA, onde era professor desde 1882, e forma um curso à parte e que, mais tarde, seria conhecido como *Grupo Grimm*. Faziam parte do grupo: França Júnior (1838-1890), Thomas Driendl (1849-1916), Giovanni Battista Castagneto (1851-1900), Francisco Ribeiro (ca.1855-ca.1900), Domingos Garcia y Vasquez (ca.1859-1912), Hippolito Boaventura Caron (1862-1892) e Antônio Parreiras (1860-1937).

Em termos de estrutura, uma viagem para pintar requeria a escolha do local em termos do que ele significava enquanto tema ou condições de execução das telas e também investimento em materiais, posto que nos interiores (seja no oitocentos, seja nas primeiras décadas do novecentos) não havia a mesma oferta de tintas, suportes, pincéis. Era preciso pensar no alojamento, no transporte dos instrumentos, era preciso travar conhecimentos com os habitantes locais para obter sugestões e até mesmo, caso fossem fazer entradas na mata, para ter pessoas que conhecessem o lugar e pudessem acompanhá-los. Esse tipo de viagem em muito se distingue daquela realizada com intuito de venda. Os objetivos são claramente distintos e as demandas igualmente. Mas, não raro, uma viagem para pintar, ao gerar trabalhos que necessitam serem mostrados, acaba suscitando uma para venda. Esses deslocamentos também não deixam de ser investimentos para ter produção, para ter o que apresentar e mesmo vender depois. Essas incursões, quando são iniciativas pessoais, talvez pelo empenho e gasto que signifiquem, não costumam ser para longas distâncias.

Nesses tipos de deslocamentos, os artistas podiam apenas pintar ou mesmo fazer esboços. Não raro um deslocamento levava a outro, via uma possível encomenda ou por interesses em desbravar novos locais, paisagens, possibilidades... Essa circulação era importante não só para a busca de informações ou para terem assuntos a serem desenvolvidos em suas telas, mas para o próprio alargamento de suas relações. Para o caso das pinturas de paisagens e mesmo para algumas telas de gênero, a prática de fazer pequenas viagens fez com os arredores das cidades onde viviam os pintores acabassem sendo bastante recorridos e presença constante nas exposições que faziam Brasil afora, seja em cenários, seja em cenas de costumes.

O *Jornal do Brasil* de 01 de junho de 1907, ao notificar a passagem de Benedito Calixto pelo Rio de Janeiro ao se dirigir ao Pará, informou que o artista pretendia usar o

---

discípulos, bem como uma visão particular de cada um e da experiência do grupo, ver: PARREIRAS, Antônio. *História de um pintor contada por ele mesmo (1881-1936)*. 3ª ed. Niterói, RJ: Niterói Livros, 1999.

tempo na viagem de navio para “estudos de bordo”, para estudar “do natural a vida de bordo, as tonalidades do ambiente” para assim melhor executar a tela *Últimos momentos de D. José*, cena do naufrágio do *Syrius* que estava destinada ao Palácio Episcopal de São Paulo<sup>44</sup>. Ou seja, Calixto ia ao Pará expor, no entanto, aproveitou a viagem para se ambientar e estudar para a execução de uma encomenda que havia recebido. O que vemos, portanto, é um cenário dinâmico, onde o trânsito de artistas era diversificado e onde uma forma de trânsito não exclui a outra, pelo contrário, por vezes até se complementam. Ao mesmo tempo, essas viagens proporcionavam um alargamento das relações entre os vários sujeitos que compunham os mundos da arte e as obras produzidas nos locais visitados, mobilizando governantes assim como outros artistas e, dessas interações, novos trânsitos. Benedito Calixto transformou sua viagem para venda em uma viagem também de observação e estudo, algo que seria necessário à realização da encomenda recebida.

Aliás, uma encomenda é um bom exemplo dessa confluência de deslocamentos, pois pode vir a conter várias formas de trânsito. Uma viagem de encomenda podia ser, como passou a ser mais frequente a partir de meados do século XIX pelos interiores do Rio de Janeiro, São Paulo e Minas Gerais, para fazer pinturas de arte decorativa em uma residência afastada do centro ou mesmo telas de vistas da propriedade e retratos dos familiares de proprietário, por exemplo. Essas encomendas pressupunham o deslocamento do artista, sua acomodação durante o tempo necessário para a execução do trabalho ou para o levantamento e estudo necessário para depois realizá-lo em atelier, e ainda oferecia a possibilidades de o pintor ser também contratado para outros serviços semelhantes em outras propriedades da região. Deste modo, não raro vemos um artista ter feito vistas de várias fazendas de uma mesma região.

Maria Elizia Borges, ao tratar do circuito artístico da cidade de Ribeirão Preto (SP) na primeira república, apresenta o quadro econômico da cidade nesse período, fazendo com que fosse um destino atraente aos artistas nacionais e também italianos que buscavam se estabelecer no país, mesmo que alguns temporariamente. Entre alguns dos artistas abordados, o nome de Benedito Calixto figura como autor de várias obras na região, datadas, inclusive, de anos diversos, indicando um certo fluxo para a cidade. Calixto foi responsável, ainda, entre os anos de 1916 a 1922 pela decoração interior da

---

<sup>44</sup> *Jornal do Brasil*, 01 de junho de 1907, p. 03. Ruth Tarasantchi, em seu livro *Pintores paisagistas*, se refere à tela *Últimos momentos de D. José de Camargo Barros* durante o naufrágio do sírio como sendo pertencente à Cúria Metropolitana de São Paulo. TARASANTCHI, Ruth Sprung. *Pintores Paisagistas: São Paulo 1890 a 1920*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2002. p. 106.

Catedral local<sup>45</sup>. Entre os anos 1918 e 1928, o pintor campineiro Francisco Alves Feitosa (s.d. – 1940) realizou muitos retratos para a elite cafeeira local, evidenciando, também, a tendência do gosto local, que privilegiava, ainda nesse momento, a aquisição e encomendas de telas de retratos e paisagens<sup>46</sup>. A autora menciona, ainda, a presença de artistas como Antônio Ferrigno, Oscar Pereira da Silva e João Batista da Costa<sup>47</sup> por Ribeirão Preto. No dizer de Maria Elizia, o café seria o “ponto de partida na criação das paisagens regionais”<sup>48</sup>. Como a partir da década de 1910 Ribeirão Preto passa a atrair, também, muitos artistas que vão com intuito de fazer exposições para venda, em algumas situações, encomendas e novas possibilidades de pequenos trânsitos eram tratadas a partir da presença de um artista na cidade.

Mas um tipo de trânsito que permeou a vida de grande parte dos artistas dos séculos XIX até meados do XX foi aquele com o intuito de formação. Para esses trânsitos, três lugares se apresentavam como os mais visados e almejados: em se tratando de Brasil, o Rio de Janeiro, para aqueles que viviam em outras Províncias e depois Estados e eram desejosos em ter formação na AIBA; e em se tratando de Europa, os destinos mais comuns eram Itália (em especial Roma) e França (em especial Paris), que passou a atrair mais alunos e se estabelecendo como principal destino para algumas gerações de artistas.

Aqueles que iam aperfeiçoar suas técnicas na Europa via sistema de pensionato, fossem da AIBA e posteriormente da Escola Nacional de Belas Artes (ENBA) ou das províncias e depois dos estados, tinham por compromisso apresentar trabalhos para atestarem seus avanços e terem seu desempenho avaliado. Em alguns casos esses trabalhos eram enviados enquanto eles ainda desfrutavam da experiência na Europa e aí se determinavam a continuidade da pensão que recebiam. Em outros, vencido o tempo de pensionato, quando do retorno do artista, este organizava uma exposição onde apresentava o fruto do investimento em sua formação, servindo esse evento, também, para já lançá-lo ao mercado, posto que muitas obras eram comercializadas. Para os pensionistas da Academia Imperial ou Escola Nacional de Belas Artes, muitos dos trabalhos feitos no período de pensionato eram enviados para que participassem das

---

<sup>45</sup>BORGES, Maria Elizia. *A pintura na “capital do café”*. Franca: Unesp, 1999. p. 117.

<sup>46</sup> Ibidem. p. 44. Ao final do livro, a autora disponibiliza alguns quadros de exposições, compradores e artistas onde é possível visualizar a preferência pelo gênero de paisagem nas aquisições mapeadas. p. 109-110.

<sup>47</sup> Ibidem. p. 37. Ao falar de João Batista da Costa, menciona que este teria se hospedado na casa de Francisco da Cunha Junqueira e teria deixado registro da fazenda, salientando, assim, a logística para alojamento dos artistas quando havia necessidade de se deslocar para o interior em virtude de uma encomenda.

<sup>48</sup> Ibidem. p. 36

Exposições Gerais. É no século XIX, portanto, que as viagens de formação se oficializam e passam a ser realizadas de maneira sistematizada<sup>49</sup>.

Para o período imperial, particularmente, além dos pensionistas da Academia e das Províncias, houve um grupo de cinco artistas que puderam fazer suas viagens de aperfeiçoamento na Europa custeados diretamente pelo imperador D. Pedro II. Estes, por mais que não precisassem seguir as exigências de envio de trabalhos, frequentavam os mesmos mestres e ateliês que os demais artistas brasileiros na Europa<sup>50</sup>. Aqui estamos nos referindo ao paraibano Pedro Américo de Figueiredo e Mello; ao sergipano Horácio Hora (1854-1890); ao paulista José Ferraz de Almeida Júnior (1850-1899); ao gaúcho Pedro Weingärtner (1853-1929); e ao baiano Manoel Lopes Rodrigues (1861-1917).

Ana Cavalcanti, ao estudar os prêmios de viagem da Academia, constata que 60% dos pensionistas (dentre aqueles de arquitetura, pintura, escultura e gravura em medalhas) se tornaram professores da AIBA após seu retorno da temporada europeia<sup>51</sup>. Foi o caso, por exemplo, de Pedro Weingärtner, que assumiu a cadeira de Desenho Figurado em 1891, mas ficando apenas até 1893<sup>52</sup>.

A trajetória de Weingärtner nos apresenta um trânsito bastante interessante, pois articula vários tipos de viagem e também uma esfera local e global. Inicialmente viaja para a Europa com recursos próprios, indo para a Alemanha em 1878 e frequentando diferentes ateliês e academias de pintura. Em 1882 muda-se para Paris e passa a frequentar a *Académie Julian*. É quando está na França que escreve solicitando auxílio ao imperador. Já contava, então, 30 anos. Durante seus anos de Europa, muito viajou e muito produziu. Após o término de seu período como professor na Escola, período em que, segundo Cyanna Fochesatto, não teria rendido muitas produções ao pintor, envolvido que estava com a docência, viaja ao Rio Grande do Sul em busca de temas e chega a transitar por batalhas da Revolta Federalista que então explodia<sup>53</sup>. Segue, então, o artista com suas

---

<sup>49</sup> CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. Os Prêmios de Viagem da Academia em Pintura. In: PEREIRA, Sonia Gomes (Org.). *185 anos da Escola de Belas Artes*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2001/2002: 69-92. p. 69

<sup>50</sup> VALLE, Arthur. Pensionistas da Escola Nacional de Belas Artes na Academia Julian (Paris) durante a 1ª República (1890-1930). *19&20*, Rio de Janeiro, v. I, n. 3, nov. 2006. Disponível em: <[http://www.dezenovevinte.net/ensino\\_artistico/academia\\_julian.htm](http://www.dezenovevinte.net/ensino_artistico/academia_julian.htm)>. Acesso em: 04 de maio de 2017.

<sup>51</sup> *Ibidem*. p. 71

<sup>52</sup> *Ibidem*. p. 72

<sup>53</sup> FOCHESTATTO, Cyanna Missaglia de. Fragmentos da Trajetória de um pintor na transição do século XIX pra o XX: Pedro Weingärtner e suas redes sociais. In: *Métis: história & cultura*. v. 15, n. 30, p. 150-171, jul./dez. 201. p. 156.

<sup>53</sup> A chamada Revolução Federalista (1893-1895) foi uma disputa política entre os grupos a favor e contra o governo de Júlio de Castilhos. Seus apoiadores, chamados de chimangos, defendiam a centralização política, enquanto seus opositores, chamados maragatos, queriam a saída de Júlio de Castilhos e a

viagens à Europa, onde frequentemente produzia suas telas, e realizando exposições no Rio de Janeiro e em São Paulo. Em 1920 muda-se para Porto Alegre, sua cidade natal, onde segue pintando até sua morte<sup>54</sup>.

Como vemos, Pedro Weingärtner se diferencia, para o momento em que se lança à primeira viagem de formação, por buscar – decerto por influência de sua ascendência – a Alemanha como destino. Chega a atuar como professor na maior e mais prestigiada instituição de ensino de arte do país, mas opta por seguir com sua carreira no trânsito e na produção de telas para venda. Desse modo, as viagens para formação de Weingärtner acabaram por delinear todo o trânsito que teria ao longo de sua carreira, posto que manteve, por muitos anos, a ponte entre Brasil e Europa, até que, já idoso, se estabelece em Porto Alegre, realizando viagens curtas para pintar no interior rio grandense.

As obras do pintor presentes no acervo do Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli (MARGS), apontam esse trânsito. daquelas obras datadas, temos grande número de paisagens feitas em meados da década de 1910. Já para a década de 1890, vamos ter algumas cenas clássicas. O intervalo de datas de suas pinturas presentes no acervo vai de 1880 a 1925, sendo as entradas no museu variadas quanto à forma e ao período, mas evidenciando as diferentes fases e lugares onde foram produzidas. Ao se montar o MARGS, em 1954, seu acervo foi composto por peças transferidas de órgãos estaduais, doações e aquisições a partir de recursos públicos<sup>55</sup>. Considerando esse primeiro momento de formação de acervo, dez telas de Weingärtner tiveram entrada em seus dois primeiros anos de organização, sendo três transferidas da Biblioteca Pública do Estado, e sete adquiridas por compra de diversos<sup>56</sup>.

Mas, voltando às viagens de formação, quando do advento da República e a reforma que levou a Academia Imperial de Belas Artes tornar-se Escola Nacional de Belas Artes, foi criado um Prêmio de Viagem anual para o melhor artista da Exposição Geral, passando a ter, então, duas vias de premiação via ENBA: uma exclusiva aos alunos da Escola e outra destinada a todos os participantes da Exposição Geral. Visto que os

---

implantação de um sistema descentralizado baseado no parlamentarismo, além de serem contra o governo federal e exigirem uma revisão na constituição. Como desfecho, após duras batalhas, os maragatos – os federalistas – foram derrotados.

<sup>54</sup> FOCHESTATTO, Cyanna Missaglia de. Op. Cit.

<sup>55</sup> ALVES, José Francisco. O acervo como protagonista do MARGS. In: HOLTZ, Raul. *Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli*. Catálogo Geral. Porto Alegre: MARGS, 2013. p. 79.

<sup>56</sup> Outras transferências, doações e aquisições foram feitas ao longo dos anos, contando o museu, hoje, com 22 telas do pintor.

estados também enviavam seus pensionistas, com essa medida ampliava-se ainda mais possibilidades de viagem à Europa.

Ao longo de todo o sistema de pensionato, independente da instância em que tenha sido estabelecido, a duração do período de estudos fora do país variou bastante. Podiam ser dois anos, cinco anos, alguns ficariam até mais. Nesse período, era frequente o trânsito de artistas brasileiros, como vimos por alguns exemplos, por diversas cidades e países da Europa, fazendo com que as produções enviadas ou expostas quando de seus retornos, fossem permeadas das paisagens e costumes os mais diversos.

Se na História da Arte ocidental, de forma geral, as reconfigurações de regimes políticos ou do sistema de cortes, por exemplo, tiveram significativas implicações para seu percurso e mesmo para a teoria da arte, no contexto brasileiro, para o período que aqui nos interessa mais amiúde, tanto a instauração quanto o fim do Império terão impactos profundos no fazer artístico, no reconhecimento de um artista enquanto tal e igualmente no desenvolvimento e narrativa da história da arte nacional. O Brasil da última década do século XIX e primeiras do século XX atravessou um momento de mudanças no sistema político, tendo de adaptar-se a outras ideologias e formas de conceber a nação. Outros olhares, outras referências a serem criadas. Ao desejo de representação da história pátria e dos monarcas por meio das imagens, com a República e o federalismo, não teremos um contraponto, ao contrário, a necessidade de legitimação e representação através de uma construção simbólica se expandirá pelos novos centros administrativos estaduais, que precisam não apenas se firmar no tocante à sua autonomia administrativa, mas também firmar seus homens públicos e os fatos dignos de honra e glória.

Quirino Campofiorito em sua célebre *História da Pintura Brasileira no século XIX*, ao tratar da última década do oitocentos escreve que, culturalmente, o período se caracteriza pelo clima de hostilidade a qualquer traço do “protecionismo dirigista da corte”. Campofiorito defende que, nas artes plásticas de forma geral e na pintura no particular, houve, além de mudanças no ensino – onde destaca uma atualização dos Liceus de Artes e Ofícios –, o aumento “de oportunidades artísticas em âmbito nacional”, bem como o despontamento de outros centros “de pronto incentivados a proporcionar condições de formação artística e de permanência dos artistas”<sup>57</sup>.

Não acaba, portanto, o incentivo para a formação e aperfeiçoamento de jovens artistas, pelo contrário, cresce o interesse dos Estados – antigas Províncias – pela

---

<sup>57</sup> CAMPOFIORITO, Quirino. *História da Pintura Brasileira no século XIX*. Rio de Janeiro: Edições Pinakothek, 1983. p. 135.

reprodução de momentos da história, heróis e homens públicos locais ou nacionais que mereciam ser lembrados, celebrados e imortalizados pelos pincéis e que contribuíssem para a criação de uma nova narrativa histórica, uma narrativa de viés republicano que fosse capaz de expressar a nova ordem federativa, que reconhecia que a unidade nacional estava baseada nos entes federativos. Já no âmbito doméstico, cresce também o interesse pelas distintas paisagens nacionais e pela presença de artistas brasileiros em suas coleções. Assim, se configurava um cenário mais profícuo à atividade artística. Se durante o século XIX eram pontuais as iniciativas de exposições individuais de artistas brasileiros em lugares distantes de onde residiam, nas primeiras décadas do século XX, a ocorrência dessas mostras tende não só a ter maior número, como também maior possibilidade de ocorrer em diferentes lugares com visibilidade.

Não esqueçamos que o caso aqui mencionado como exemplo não deixa de ser de um estrangeiro que, por mais que tenha feito do Brasil sua casa por alguns anos, vinha de uma outra tradição artística, de experiências de outros mundos da arte. Trinta anos depois de empreitada de De Martino ao Sul, não só o cenário nacional se apresentava mais propício a esse tipo de trânsito, como temos mais de uma geração de artistas brasileiros, formados total ou parcialmente por uma escola de pintura nacional e que precisam expandir mercados, concepções de arte, relações, horizontes. Se ao longo dos oitocentos vemos diversos artistas estrangeiros transitando pelo Brasil com os objetivos os mais variados, pouco a pouco, com a proximidade da chegada do novo século e com o fortalecimento da atividade artística no sentido de produção e ensino, serão os brasileiros que despontarão como a coqueluche – para usar um termo comum ao período – do momento. Serão os artistas nacionais e não os estrangeiros que irão dominar as coleções que se formam, que irão saber tratar do que é nacional e, conseqüentemente, serão valorizados.

Howard Becker, em seu livro *Mundos da Arte*, tem uma passagem interessante para entender o que defendo aqui. Diz ele:

As revoluções não mudam todos os modos de atividade cooperativa mediados por convenções: se a mudança fosse total, já não se tratava de uma revolução, mas da formação de um mundo completamente novo. Tal como acontece com as revoluções políticas, as revoluções artísticas

deixam muitas coisas intactas, qualquer que seja a importância da mudança alcançada (...) <sup>58</sup>.

Bem, não chegamos a ter uma revolução propriamente dita, mas sim uma mudança de regime e isso deve ser levado em consideração na hora de perceber que, se na República expande-se a ocorrência de exposições em diferentes capitais brasileiras, isso significa, também, que há uma ampliação considerável dos circuitos de arte no país e, por conseguinte, maior alcance de público e novas demandas impostas a esses circuitos. No entanto, veremos nas páginas a seguir, que algumas dificuldades enfrentadas por De Martino farão parte do cotidiano daqueles que fizeram suas carreiras – ou parte delas – no trânsito. E veremos também se firmar mais e mais os protocolos cabíveis e particulares aos mundos da arte. Tal qual as produções, que mudam constantemente variando de acordo com a disposição de materiais, ambientes e de serviços prestados para que uma dada obra seja finalizada, as atividades que acompanham o fazer artístico e tudo o que é necessário para que ocorra uma exposição também são alvo de modificações contínuas e graduais. Desse modo, se ampliam as ocorrências de trânsitos, ampliam os mundos da arte e ampliam as concepções e formas de exibição. E faz parte desse processo que algumas mudanças se deem de forma mais lentas e outras mais bruscas.

Nesse contexto, não podemos deixar de pensar que essa descentralização na forma de administrar o país acaba por dar mais visibilidade a outros lugares e novas possibilidades de interação nos mundos da arte. Se já havia trânsito de artistas e mesmos artistas viajantes em circulação pelo país desde há um bom tempo, é no tempo do regime republicano federalista que esse trânsito ganha certa independência, no sentido de as viagens serem mais iniciativas particulares de artistas que excursões com fins científicos ou mesmo organizadas a partir de uma determinada instância de poder político. E se de um lado havia maior possibilidade de conquista de novos mercados, de outro havia maior disputa por se estabelecer no circuito artístico.

## Desafios da viagem

Para utilizar um termo de Campofiorito, esses “centros em desenvolvimento” e com cada vez mais autonomia regional passam a ser lugares bastante atrativos àqueles artistas dispostos a se colocar em viagem e a se lançar a novos públicos e novas

---

<sup>58</sup> BECKER, Howard. Op. Cit. p. 254

oportunidades de exibição e comercialização de seus trabalhos. A escolha dos locais onde se iria expor, portanto, não só não era aleatória, como certamente levava em consideração a possibilidade de um mercado ao menos emergente. De forma geral, o que percebemos, é que para a última década do oitocentos e primeira do novecentos, os locais que irão atrair maior fluxo de artistas e acontecimentos ligados às artes são lugares que estão com uma economia forte, dentre os quais podemos destacar São Paulo, Pará e Amazonas. Porém, como a arte não vive exclusivamente da situação econômica, vemos que outros lugares com um circuito local já estabelecido, aos poucos vão chamando a atenção dos artistas que se colocam em trânsito. Dentre eles podemos citar, a título de exemplo: Pernambuco e Rio Grande do Sul.

E se nas décadas iniciais da República, outras cidades que não a capital Rio de Janeiro ainda não irão contar com galerias direcionadas ao comércio de arte, já contam, ao menos, com espaços adaptáveis a receber uma mostra<sup>59</sup>. Para as menores, comumente vemos acontecer por todo o país em estabelecimentos comerciais, redações de jornais ou cafés; para as maiores, teatros, salões de clubes, escolas ou mesmo bibliotecas. Ou seja, para chegar alguém de longe, trazendo quadros para serem expostos, não é necessário apenas a organização do artista em levar as obras, é preciso que o local também tenha condições físicas mínimas e um público também minimamente ambientado às artes, ou ao menos desejo de sê-lo.

O distinto pintor nacional sr. Aurélio de Figueiredo foi ontem a [sic] palácio a fim de obter do sr. governador do Estado o salão nobre do Teatro da Paz para realizar a sua exposição de quadros.

O sr. Governador prontamente acedeu ao pedido do nosso laureado patricio ponto à sua disposição o *foyer* da nossa melhor casa de espetáculos, como também os camarins que necessitar para depósito dos seus volumes em que vem encerrados os seus trabalhos.

Aurélio de Figueiredo pretende hoje despachá-los da alfândega e transportá-los para o Teatro da Paz, não estando marcado o dia ainda para a abertura da exposição<sup>60</sup>.

---

<sup>59</sup> Rejane Cintrão diz que a primeira galeria de São Paulo, a Galeria Artística, foi aberta em 1917, na rua São Bento. CINTRÃO, Rejane. *Algumas exposições exemplares: as salas de exposição na São Paulo de 1905 a 1930*. Porto Alegre: Zouk, 2011. p. 105-106. E para maiores informações sobre os espaços onde ocorriam exposições no Pará desse período ver: ALVES, Moema. Op. Cit.

<sup>60</sup> *Folha do Norte* (PA), 07 de fevereiro de 1907, p. 01.

Esse anúncio da organização da exposição de Aurélio de Figueiredo em Belém no ano de 1907 nos apresenta o dia a dia de um artista ao chegar em uma paragem para realizar sua exposição: os contatos necessários para sua concretização, a escolha do local, a recepção das telas, a disposição no espaço... Nesse tipo de situação, além de preparar a viagem em si, tanto a organização da mostra, seleção dos trabalhos, montagem e a própria venda, eram atividades feitas pelo próprio artista<sup>61</sup>. Desse modo, ao pensarmos no tempo de exposição, nos dias em que ficavam abertas e mesmo antes, para sua arrumação e após, para a entrega dos trabalhos, devemos pensar, também, que eram atividades que exigiam dos artistas, não só a elaboração do espaço, mas certo traquejo social, pois precisavam conseguir o espaço, promover a exposição e ainda vender seus trabalhos. Em um lugar que não o seu, onde se está buscando afinidade com o público e apresentar da melhor forma seus quadros ainda desconhecidos, mais que nunca esse lado social do artista será importante. Além do que, o tempo que dedicavam a uma exposição e que ficavam nela executando a função de comerciantes de sua arte, era tempo que não estavam pintando, que não estavam exercendo tarefas outras próprias e necessárias para a preparação das telas em si.

Uma consequência desse trânsito de artistas são as necessidades relativas à materialidade das peças a serem transportadas por eles. Questões práticas passam a ser colocadas para que melhor possam se dar as condições das viagens. Citando mais uma vez Martin Warnke sobre o intercâmbio entre artistas de corte, temos que:

As muitas complicações em que se envolvia o pintor da corte, no contexto do intercâmbio artístico entre as cortes, não apenas marcavam o posto de pintor, mas também influenciavam sua produção. Uma das inovações de grande repercussão na pintura do século XV, a *pintura em tela*, teria sido introduzida, segundo Vasari, para atender às exigências das *técnicas de intercâmbio*. ‘Para que fosse possível enviar as pinturas de um país para outro, inventou-se a pintura em tela, que pesa pouco e pode ser transportada com facilidade em qualquer quantidade’<sup>62</sup>.

Portanto, a criação de um suporte que pudesse ser conduzido foi, no passado, influenciada por uma necessidade do trânsito. A necessidade de repensar a materialidade

---

<sup>61</sup> CINTRÃO, Rejane. Op. Cit. p. 95

<sup>62</sup> WARNKE, Martin. Op. Cit. p. 297. Marcações do autor.

de uma obra de arte se deu para que artistas pudessem se colocar em viagem e desse modo melhor atender às demandas da vida na corte. De igual modo, ao analisar o trânsito dos nossos artistas entre cidades e estados brasileiros exige que seja levado em consideração questões práticas no tocante ao transporte das telas propriamente ditas.

Devido às más condições de embalagem dos quadros e às dificuldades dos reparos necessários para a instalação no salão nobre do teatro da Paz, não se inaugura ainda hoje, como foi anunciado, a exposição de pintura do nosso ilustre patricio, um dos mestres justamente consagrados da arte nacional<sup>63</sup>.

Essa notícia trata do problema enfrentado por Oscar Pereira da Silva ao transportar suas obras para expor em Belém no ano de 1910. Não há maiores detalhes sobre os danos causados pela embalagem inadequada, mas do catálogo, que contava com 70 telas, foram expostas 63. O pintor, portanto, teve de realizar os reparos com urgência, atrasando em alguns dias a abertura de sua exposição e ainda ter de abrir mão de algumas telas a serem expostas.

Viagens entre locais mais próximos não só exigiam menos tempo gasto no trajeto, como podiam ser feitas de trem. Mas as viagens mais longas, como era o caso de ir do Rio de Janeiro a Belém, eram feitas de navio e duravam cerca de dez dias. Por vezes, dependendo de onde estivesse o artista, era necessário mais de um meio de transporte, como trem para um lugar onde houvesse porto com saídas para o destino final, e navio de lá até o fim desejado. Ou seja, as telas deveriam ser bem acomodadas para enfrentarem uma viagem longa, que poderia vir a enfrentar movimentos bruscos próprios das marés e chegarem íntegras em seu destino. Devemos imaginar que aquelas em menor formato teriam embalagem e trânsito facilitado por questões próprias de proporção. Talvez por conta disso, fossem mais comumente presentes em exposições que exigiam esse tipo de trânsito. As telas maiores eram apresentadas em número reduzido e podemos pressupor que, além de questões referentes ao transporte, cabia também uma preocupação em levar telas condizentes aos espaços que o público privado as destinaria.

As preocupações com transporte passavam também por questões relativas à alfândega, posto que muitos artistas não só viajam para estudar fora do país e no exterior produziam telas que trariam de volta, como também havia aqueles que montavam seus

---

<sup>63</sup> *Folha do Norte* (PA), 08 de agosto de 1910, p. 01

ateliês na Itália ou França e concebiam ali suas obras, por vezes mesmo aquelas encomendadas a partir de governos de estados brasileiros. Logo, ainda no primeiro ano da República, ficou estabelecido por decreto que estavam isentos dos direitos de importação ou consumo, as obras de arte de reconhecido valor artístico. Segue na íntegra a resolução e condições:

O Marechal Manoel Deodoro da Fonseca, Chefe do Governo Provisório da República dos Estados Unidos do Brasil, constituído pelo Exército e Armada, em nome da Nação:

Considerando que não devem ser incluídas na taxação da tarifa das Alfandegas as obras de arte de reconhecido mérito que possam contribuir para o engrandecimento da arte nacional;

Considerando que é absolutamente impossível aproximar o valor da estimação artística do valor comercial para o pagamento de direitos;

Considerando que o Governo deve proteger a introdução de tais obras, libertando-as de quaisquer direitos de entrada;

**DECRETA:**

**Art. 1º** Será concedida isenção de direitos de consumo às obras de arte de pintura, escultura e semelhantes, produzidas por artistas nacionais fora do país e que forem importadas na República.

**Art. 2º** São também livres dos mesmos direitos as obras de igual natureza de autores estrangeiros introduzidas por estabelecimentos de instrução de belas artes, existentes na República, e as que forem julgadas de utilidade imediata para o estudo e modelo e contribuírem para o progresso e desenvolvimento da arte nacional.

**Art. 3º** Para ter lugar a isenção deverão as pessoas, que pretenderem despachar tais objetos, justificar perante o Ministro da Fazenda o valor e importância artística dos mesmos, com certificados da Academia Nacional de Belas Artes, diplomas de prêmios obtidos em exposições artísticas, ou outros quaisquer documentos, a juízo do Ministro da Fazenda, que mostrem estarem esses objetos nas condições de gozar da isenção.

**Art. 4º** As obras de arte a que for concedida isenção de direitos de consumo serão também livres dos de expediente de 5%.

**Art. 5º** Ficam revogadas as disposições em contrário.

Sala das sessões do Governo Provisório, 18 de outubro de 1890, 2º da República<sup>64</sup>.

Assim, mediante o cumprimento deste protocolo, estariam as peças autorizadas a entrar no país isentas de taxas. E, ao que indica um entrave encontrado pela intendência de Belém já em 1908, referente à importação da moldura para a tela *A Fundação da cidade de Belém*, a fiscalização era levada à risca. Eis o caso: Antônio José de Lemos (1843-1913), à época intendente de Belém, havia encomendado uma obra sobre a fundação da cidade ao pintor paraense Theodoro Braga, que produziu, então, uma tela de grandes proporções (2,26 x 5,10m) e para a qual a Intendência mandou importar moldura da Europa. Era setembro de 1908 e a moldura chegou, todavia, por documentação expedida pela alfândega em 03 de outubro do mesmo ano<sup>65</sup>, ficamos sabendo que a Intendência não havia cumprido as formalidades necessárias para que tivesse a isenção do valor alfandegário de entrada da mesma. A intendência por certo recorreu, pois em novo documento, dessa vez datado de 25 de novembro há nova correspondência informando que os documentos entregues dez dias antes ainda não estavam de acordo com as formalidades exigidas<sup>66</sup>. Pela ausência de mais correspondências e pela inauguração da exposição dia 17 de dezembro, data do aniversário de Lemos, onde figurava a tela emoldurada, sabemos que o protocolo exigido foi finalmente cumprido<sup>67</sup>.

Dessa situação tiramos que, por ter a intendência se encarregado a encomenda da moldura, ficou ela encarregada de todos os trâmites necessários para sua liberação. A situação levou ao menos 2 meses para ser resolvida, deixando o artista com tempo bastante reduzido para providenciar o emolduramento da tela. Por fim, passados quase vinte anos, o Decreto n. 879 de 18 de outubro de 1890 citado há pouco seguia sendo aplicado e fora mesmo citado na documentação expedida pela alfândega, de onde tiramos a informação de outros dispositivos que confirmavam as formalidades exigidas na questão.

---

<sup>64</sup> Decreto n. 879 de 18 de outubro de 1890. Disponível em: <http://legis.senado.gov.br/legislacao/listatextosigen.action?norma=389880&id=14444205&idbinario=15722161&mime=application/rtf>. Acesso em: janeiro de 2019.

<sup>65</sup> Alfândega do Pará, 03 de outubro de 1908. Arquivo Público do Estado do Pará. Intendência Municipal de Belém. Ofício recebidos. 1908. Envelope 35.

<sup>66</sup> Alfândega do Pará, 25 de novembro de 1908. Arquivo Público do Estado do Pará. Intendência Municipal de Belém. Ofício recebidos. 1908. Envelope 35.

<sup>67</sup> FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. Theodoro Braga e a história da arte na Amazônia In: ARRAES, Rosa (org.) *A fundação da cidade de Belém*. Belém: Museu de Arte de Belém, 2004. p. 31-87

É interessante neste ponto, entretanto, fazer dois paralelos, um com o recente passado imperial e outro com o presente. O primeiro trata-se da exposição de De Martino nos idos de 1870, onde teve que cobrar a entrada da exposição, mesmo o espaço sendo franqueado a ele, pois teria tido que arcar com as despesas alfandegárias para entrada das telas de uma Província a outra, telas essas produzidas no país. Já comparando com nosso momento atual, não podemos deixar de demarcar que hoje temos alguns aparatos legais que regularizam o trânsito de objetos históricos e artísticos estrangeiros no Brasil, bem como fiscalizam a saída de objetos nacionais para o exterior<sup>68</sup>. Ao mesmo tempo, há critérios internacionais de cobrança de taxas baseadas no peso de cada obra para sua armazenagem e movimentação.

Outra diferença a ser demarcada é no que se refere a quem cuida dessas questões. Hoje temos seguradoras e escritórios de advocacia especializados em direitos autorais e representações de artistas e instituições artísticas que estão amparados para enfrentar as questões próprias do trânsito, mas para o período analisado, ao se tratar de iniciativas particulares, recaía exclusivamente sobre os artistas a resolução de questões como problemas alfandegários ou mesmo acidentes envolvendo as obras, como foi o caso de Oscar Pereira da Silva ou de extravio de peças, como foi o caso de Benedito Calixto, quando ia para Belém em 1907, sendo atribuído o erro a Lloyd<sup>69</sup>.

E aqui mais uma vez é difícil evitar uma divagação, pois as conjunções “e” e “se” quando são postas em conjunto abrem um verdadeiro rio de possibilidades. A viagem de Benedito Calixto para Belém foi muito anunciada pela imprensa de vários estados, São Paulo, Rio de Janeiro (de onde pegou o vapor para Belém), Maranhão, Ceará, Amazonas... E quase tão festejada quanto a partida do pintor era uma das telas que ele levava para expor, *Os Falquejadores*, quadro que havia sido exposto na seção internacional da Exposição Universal de Saint Louis em 1904, chegando mesmo a ser “descrito e reproduzido na série oficial da revista de arte *Forest Office*”<sup>70</sup>. Pois bem, e se

---

<sup>68</sup> Aqui podemos citar, por exemplo, o Decreto-lei nº 25, de 30 de novembro de 1937, que organiza a proteção ao patrimônio histórico e artístico nacional e prevê a guia de licença para livre trânsito para obras de origem estrangeira que pertençam a casas de comércio de objetos históricos ou artísticos, bem como aquelas trazidas para exposições comemorativas, educativas ou comerciais. Determina, ainda, que negociantes de antiguidades, obras de arte, manuscritos e livros antigos ou raros tenha registro específico junto ao Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), devendo ser constantemente atualizado. Há ainda o Decreto nº 6.759 de 05 de fevereiro de 2009, que regulamenta a administração das atividades aduaneiras e a fiscalização, controle e tributação das operações de comércio exterior e que versa sobre importação e exportação de obras audiovisuais e sobre a saída de obras de arte e ofícios produzidos no país até o fim do período monárquico.

<sup>69</sup> *Pacotilha* (MA), 20 de junho de 1907, p. 01.

<sup>70</sup> *O Jornal* (PA), 25 de junho de 1907, p. 01

a internacionalmente “badalada” tela houvesse sido extraviada? Seria recuperada? Teria sido mais noticiado o extravio por conta disso? Não deixava de ser um risco colocar uma tela reconhecida ou das mais valiosas em trânsito<sup>71</sup>. Mas se as possibilidades do que poderia ter sido podem crescer, uma certeza ao menos temos: se a tela fosse, por conta do extravio, de fato perdida, não teria sido adquirida pelo então governador Augusto Montenegro e hoje não faria parte do acervo do Museu do Estado do Pará.

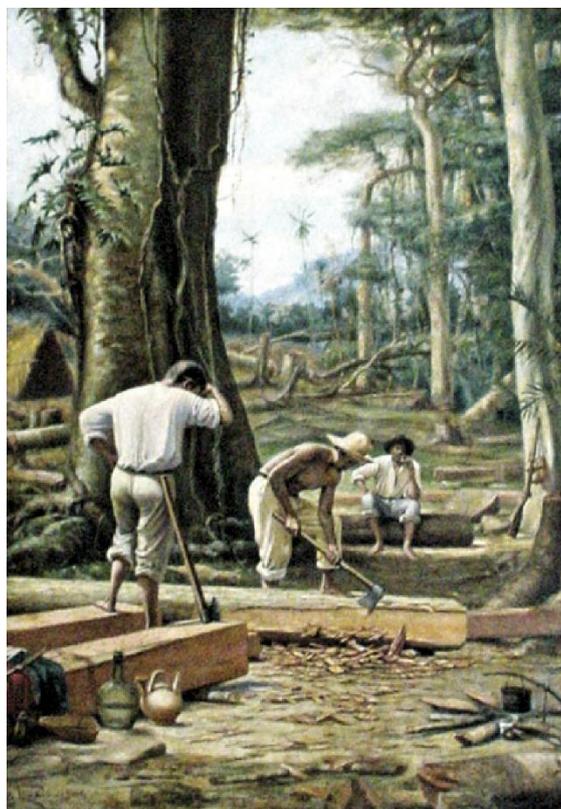


Imagem 4: Benedito Calixto, *Os Falquejadores*, óleo sobre tela, 148x112cm  
Acervo: Museu do Estado do Pará

Aliás, a partir dessa viagem específica de Benedito Calixto para o Norte, outra questão pode ser retirada: o risco de acidentes ou doenças pelo meio da empreitada. Calixto, a princípio, pretendia fazer uma exposição em Belém e seguir para Manaus. Assim haviam aconselhado seus amigos e, de fato, alguns pintores aproveitavam para fazer essa rota e expunham nas duas cidades. No entanto, ao sair de Santos, soubera dos riscos do impaludismo (como era corrente denominar a malária) no Amazonas, doença

---

<sup>71</sup> Não foram localizadas maiores informações sobre a quantidade de quadros extraviados ou se foram recuperados, mas em Belém foram expostas 34 telas.

que havia, inclusive, acometido Parreiras dois anos antes, e acabara por desistir da segunda parte da empreitada<sup>72</sup>.

O risco das chamadas doenças tropicais não deixava de ser uma realidade quando se fazia deslocamentos para regiões tão quentes e úmidas, assim como não raro os jornais veiculavam notícias de óbitos a bordo pelos mais diferentes motivos. Tal qual a busca por locais onde fossem acolhidos e tivesse um público minimamente eram importantes na hora de organizar uma viagem, o risco de doenças, acidentes e demais imprevistos certamente eram levados em conta, como os foram para o caso de Calixto.

E para além de todas essas questões que envolvem a materialidade da circulação e exibição das peças, mais uma etapa se impunha aos artistas como imprescindível: o contato com a imprensa local! Em um momento em que os meios editoriais especializados ainda não têm larga periodicidade e circulação por todo território nacional, os jornais acabavam sendo os principais divulgadores dos acontecimentos artísticos. É por meio deles que vai se apresentar o artista ao grande público, principalmente aqueles que chegam de fora. É a imprensa escrita e diária que terá o catálogo das obras para veicular, terá as críticas de outros lugares para se basear, os ora colonistas, ora críticos que atuam nela terão privilégios de verem telas antes do público em geral, pois assim poderão tecer seus comentários a respeito. Ter uma boa relação com imprensa local é, portanto, primordial para uma boa acolhida.

Está em Manaus a distinta pintora brasileira Nina Santos (Nios), que fará entre nós uma exposição de seus últimos quadros, como o fez em Belém do Pará, com grande êxito. A *vernissage* de Nina Santos inaugurar-se-á amanhã, às 10 horas do dia, no atelier Gambôa, onde atualmente trabalha o talentoso pintor nacional Roque Falconi. Nina Santos apresentará talvez mais de quarenta quadros de marinhas, paisagens, estudos, aquarelas e fantasias, quem vêm merecendo francos elogios de competentes na arte que a operosa patrícia abraçou há longos anos, tendo obtido a láurea dos seus esforços numa academia de Nápoles, onde concluiu os seus estudos. Dentre os artistas nacionais que no Rio de Janeiro tem gozado de justa nomeada, Nina Santos tem notável destaque, pelo seu espontâneo temperamento de artista e pelo entusiasmo com que se dedica à pintura em suas várias modalidades.

---

<sup>72</sup> *Correio da Manhã* (RJ), 09 de junho de 1907, p. 01

Os seus trabalhos, expostos em Buenos Aires, São Paulo, Rio e Belém, mereceram encômios, o que a incentivou para a viagem ao Amazonas, onde, aliás, já esteve há anos. Mais de espaço daremos conta das nossas impressões, quando inaugurada a exposição de quadros de Nina Santos<sup>73</sup>.

Ao chegar, portanto, o pintor – ou, no caso, a pintora – era apresentado ao público pelos jornais. Caso tivessem, como Nina Santos<sup>74</sup>, passagem por outros lugares, isso era mencionado, pois era uma forma também de legitimar o nome que chegava. O sucesso em outros circuitos do país e até de fora era um indício da qualidade do artista, sendo, então, uma boa apresentação. Se tivesse encomendas públicas nesses estados, essas igualmente podiam ser mencionadas e, por vezes, os anúncios da chegada de um artista de fora se iniciava antes mesmo de sua chegada às cidades, o que nos indica uma articulação prévia com a imprensa.

Aurélio de Figueiredo, ao finalizar sua maior tela, *Último baile da Ilha Fiscal*<sup>75</sup>, preparou um texto explicando a tela, suas escolhas, os personagens em destaque, sua concepção daquela alegoria. Esse mesmo texto foi enviado a diversos jornais cariocas e de outros estados por ocasião da inauguração de sua exposição. Para um artista que se colocava em trânsito e precisava deste para a ampliação de oportunidades de negociação, não só a veiculação dos seus sucessos era importante, mas manter a própria circulação de seu nome ativa se fazia fundamental. Ao enviar para diversos órgãos da imprensa uma explicação de uma tela que se tratava de uma grande encomenda pública e que seria inaugurada pelo presidente da República, Aurélio está fazendo nada menos o que um assessor de imprensa faria hoje ao enviar o *release* de um acontecimento para divulgação. Colocar-se e a seus trabalhos em evidência era prática comum aos artistas de forma geral, e não só àqueles se colocavam em trânsito.

Ao entrarmos em contato com jornais dos séculos XIX e XX, vemos que em muitos, geralmente nos maiores em termos de distribuição e assiduidade, existiam sessões

---

<sup>73</sup> *Jornal do Commercio* (AM), 14 de junho de 1912, p. 2

<sup>74</sup> Nina Felício dos Santos Santoro era mineira, foi aluna de Modesto Brocos e Rodolfo Amoedo, e chama a atenção uma mulher ter se colocado em trânsito para lugares tão distantes e para expor. Por seu catálogo para a exposição realizada em Belém, vemos que tem paisagens, além do Rio de Janeiro, São Paulo e Itália, onde estudou, do Maranhão, Manaus, Vitória e Paraíba, evidenciando que a pintora tinha grande circulação pelo Brasil, se não pra expor, ao menos para pintar. A referência a ela aqui é colocada como Nina Santos para não se distanciar da fonte utilizada, porém, a referência mais comum para encontrá-la em dicionários e mesmo em demais matérias de jornais é Nina Santoro, tendo algumas referências também a seu pseudônimo (Nios).

<sup>75</sup> A tela hoje compõe o acervo do Museu Histórico Nacional.

de notícias sobre acontecimentos e eventos em diferentes cidades do país. Podia ser em uma sessão de telegramas, ou de notícias diversas. E em meio a essas notícias, aquelas sobre arte eram frequentemente veiculadas, inclusive mencionando a chegada de um artista em algum novo lugar, ou exposições em outras paragens. A imprensa de vários estados noticiava quando seus artistas saíam em viagem e, por vezes, os sucessos dessas empreitadas quando de seu retorno. Paralelamente, naqueles locais onde não havia intensa agitação na vida artística, era prioritariamente via imprensa que se faziam atualizações sobre os acontecimentos nos mundos da arte. Notícias sobre exposições, encomendas, aquisições e trânsito eram comuns em jornais de vários portes – e não só àqueles dedicados às artes ou de grande circulação – produzidos por todo o país. Dessa forma, a imprensa escrita tinha importante papel nessa circulação de acontecimentos artísticos que ia se permeando Brasil afora. Ao mesmo tempo, o aumento da comunicação – seja via imprensa que sempre avança tecnicamente, seja via a própria mobilidade de artistas – contribuiu para que os mundos das artes locais tivessem maiores relações entre si e se expandissem.

Todo trânsito pressupõe a existência de recursos materiais e humanos, mas pressupõe também a necessidade de tempo e organização. Para além do fato de os artistas precisarem executar diferentes funções que iam desde a seleção e arrumação das peças nas salas e salões – o que chamaríamos hoje de curadoria e montagem – até manter uma rede de sociabilidade que lhe garantissem o sucesso da empreitada desde a sua chegada, era preciso haver tempo. Tempo dedicado à preparação da viagem e ao próprio deslocamento. Não eram todos os artistas dispostos a enfrentar esse tipo de empreitada e não eram todos os artistas que dispunham de condições para que as realizassem, fossem materiais, pessoais, físicas ou mesmo relacionadas ao tempo necessário para tanto.

Algumas atividades assumidas pelos artistas acabavam se não impossibilitando o trânsito, dificultando. Se pensarmos em um artista que dava aulas em uma Academia ou um Liceu, podemos supor que não terá ele o mesmo tempo para empreender uma longa viagem para expor suas telas que um artista que vive exclusivamente da venda de seus trabalhos, nem a mesma disponibilidade para sair a buscar temas para telas. O período que Georg Grimm esteve à frente da cadeira de paisagem da AIBA foi o período em que me nos circulou. Mesmo a encomenda que recebeu e realizou, foi na própria cidade do Rio de Janeiro, para a Igreja da Ordem Terceira do Carmo<sup>76</sup>. Logo após sair da Academia,

---

<sup>76</sup> LEVY, Carlos Roberto Maciel. Op. Cit. p. 21.

faz uma viagem com seus alunos para a Serra do Órgãos, em Teresópolis, e depois segue para Minas Gerais, para novo período de viagens em encomendas, tal qual havia vivido antes de ser admitido professor. Vimos que semelhante queda na produção e exposição de telas fora do Rio de Janeiro ocorreu com Pedro Weingärtner enquanto ocupava o cargo de professor.

Outro fator, portanto, que influencia no trânsito, é quando se tem de trabalhar em uma tela que exige maior dedicação. Artistas, em determinados momentos da execução de uma tela de grandes proporções ou de uma encomenda que pressupõe contratos e prazos, não têm como se colocar em viagem. Antônio Parreiras, artista que percorreu vários estados brasileiros, durante boa parte de sua vida, realizava suas maiores encomendas em seu atelier em Paris. Esses momentos de dedicação às confecções das telas, após possíveis trânsitos para estudo, eram aqueles em que precisava se manter afastado das viagens, fossem excursões para pintar, fossem para vender. Donato Mello Júnior, em seu livro sobre Pedro Américo, repetidas vezes menciona as sucessivas licenças que o pintor tirava da Academia para poder se dedicar a estudos ou encomendas em seu atelier em Florença<sup>77</sup>.

O artista vinculado a uma instituição tem uma condição bastante diversa daquele que obtém seus ganhos exclusivamente por meios de telas executadas e vendidas. Seja pela presença de um salário independente de sua produção artística, seja pela diferença na rotina de trabalho. Ao mesmo tempo, se um artista que faz prioritariamente sua carreira no trânsito tem maior liberdade de circulação, mobilidade e até desprendimento para lançar-se em novos mundos, ele também está mais à mercê do circuito e de suas instabilidades, com maior necessidade de se promover para vender seu trabalho.

Podemos dizer, então, que o tipo de trânsito tem conexão direta ao tipo da carreira de um pintor. O alagoano Rosalvo Alexandrino de Caldas Ribeiro (1865-1915) frequentou a Academia Imperial de Belas Artes, ingressando em 1886. Três anos depois, recebeu bolsa do governo de Alagoas para continuar seus estudos em Paris, onde frequentou a Escola de Belas Artes e a *Académie Julian*, estudando com Jules Lefèvre, León Bonnat e Edouard Detaille e expondo no *Salon Officiel des Artistes Français*, entre 1896 e 1898. Retornou ao Brasil somente em 1901 se estabelecendo em Alagoas, onde sua carreira de professor se desenvolveu. Rosalvo era pintor de mérito reconhecido, porém de pouca circulação, atendendo ao pequeno mercado de Maceió. Tinha predileção

---

<sup>77</sup> MELLO JÚNIOR, Donato. Op. Cit. p. 25; 27; 35.

por telas de gênero militar, mas realizou muitos retratos de personalidades locais. Foi diretor da Biblioteca Pública Estadual de Alagoas, membro do Instituto Arqueológico e Geográfico de Alagoas<sup>78</sup>, professor do Instituto Comercial do Rio, professor da cadeira de desenho da Escola de Aprendizes Artífices e ainda professor de desenho e francês no Colégio Dias Cabral. Por ocasião da exposição da Escola de Belas Artes de 1906, para a qual enviou oito pequenas telas, todas muito admiradas, foi dito sobre ele:

Sentimos bastante que o artista não figure na exposição com um trabalho de maior fôlego, onde o seu talento se revele em toda a sua plenitude; mas consta-nos que ele vegeta no professorado de Maceió, como um desiludido, sem esperanças de justiça perfeita...

Se assim é, que estas linhas sejam para ele um brado de reação; o artista não deve deixar-se empolgar pelas condições más do meio em que vive; o artista deve lutar desassombradamente, e quando se tem a consciência de seu próprio valor, manda-se a modéstia e o acanhamento às urtigas, entrega-se de corpo, alma e coração ao culto da arte, reage-se, peleja-se e chega-se ao fito desejado vitoriosamente<sup>79</sup>.

Por essas palavras, podemos interpretar que Maceió não possuía um ativo mercado de arte, mas não só isso, o trecho passa a impressão de que o crítico se ressentia da falta de circulação de Rosalvo, que teria se acomodado no cargo de professor de um local que não tinha uma vida artística estimulante. Mas vejamos outro exemplo de carreira para comparar com Rosalvo.

O pintor paraense Theodoro Braga (1872-1953), frequentou o Liceu de Artes e Ofícios de Pernambuco – ali vivia por cursar a Faculdade de Direito do Recife – e as aulas de Telles Júnior. Em 1894 tornou-se aluno da ENBA ganhando prêmio de viagem em 1899. Muda-se, então, para Paris, onde tornou-se aluno da *Academie Julian* e de Jean-Paul Laurens. Ao voltar, em 1905, realizou três exposições apresentando seu aprimoramento na capital francesa: a primeira no Rio de Janeiro, depois em Recife e por fim em Belém, onde acaba se estabelecendo, depois de viver muitos anos longe. Tal qual Rosalvo, Theodoro dedica-se ao ensino, tendo seu curso particular de pintura, mas também chegando a diretor do Instituto Lauro Sodré, onde as dificuldades encontradas o

---

<sup>78</sup> Que passaria a ser o Instituto Histórico e Geográfico de Alagoas (IHGAL)

<sup>79</sup> *Jornal do Brasil* (RJ), 08 de setembro de 1906, p.2.

fizeram também a dar aulas de português e francês. Tornou-se membro do Instituto Histórico e Geográfico do Pará e lá viveu até a década de 1920, quando volta a viver no Rio de Janeiro, onde trabalha como professor na ENBA até mudar-se para a capital paulista, em 1925, onde vive até o fim de sua vida, atuando como professor do Instituto de Engenharia Mackenzie e diretor da Escola de Belas Artes<sup>80</sup>.

Até o momento, portanto, de saída de Belém na década de 1920, Theodoro tem uma trajetória, em termos de formação e opção, similar à de Rosalvo: ambos frequentam a Academia ou Escola de Belas Artes no Rio de Janeiro, ambos seguem para Paris, ambos retornam à sua cidade natal. A diferença, todavia, é que um artista se isolou e outro não. Talvez pelo fato de Belém, quando do regresso de Theodoro Braga, se apresentar como um destino bastante efervescente no território das artes, a opção pelo estabelecimento do artista em sua cidade natal e as funções que assumiu tenham favorecido para que ele não precisasse se colocar em viagem, mas, ao mesmo tempo, não deixasse de participar de uma vida artística nacional.

Uma vez em Belém, Theodoro não se afastou dos assuntos das artes que circulavam pelo Brasil, pelo contrário, esteve envolvido em polêmicas e articulações que demonstram o peso que vai conquistando no cenário nacional. Ambos, em suas cidades de origem, alcançam prestígio e cargos similares em termos de importância, assim como ambos precisam assumir funções, na gerência desses cargos, que não deveriam ser *a priori* de suas alçadas. No entanto, o meio artístico de Belém favorecia o trânsito não só de artistas, mas também de trabalhos e discussões próprias do meio. Assim, o artista paraense se valia e contribuía para um ambiente que não fez com que ficasse isolado ou ao menos distante das discussões e ações dos mundos da arte. Ele pode sempre estar em contato e ativo nesse mercado nacional, não sendo seus cargos de professor ou diretor interferências negativas, pelo contrário, foi como professor, também, que se fixou em outros circuitos artísticos e que abriu a seu leque para que se estabelecesse, já em outra fase de sua carreira, no ramo das artes decorativas.

Por ocasião do segundo aniversário da morte de Rosalvo Ribeiro, lhe prestando uma homenagem e lembrando o descaso com que seu falecimento foi tratado, o jornal *O Pyrausta*, feito pelos alunos do Colégio São João (Penedo-AL), comenta dos ataques que

---

<sup>80</sup> Para maiores informações sobre a atuação de Theodoro Braga em Belém ou mesmo o ambiente artístico e intelectual do período, ver: FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. Op. Cit. e ainda do mesmo autor FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. *Eternos modernos: uma história social da arte e da literatura na Amazônia, 1908-1929*. Tese (Doutorado), São Paulo: Unicamp, 2001.

sofria de alguns críticos locais e diz que, desgostoso e amargurado, teria o pintor se afastado do convívio social, mas não deixam de consolar aqueles que o admiravam ao dizer que certamente, na narrativa da história da arte, teria seu lugar:

Os que a [sic] sua memória votam um culto respeitoso de veneração, podem se consolar com a certeza de que o emérito pintor terá longas páginas consagradoras e justas na história da Arte brasileira a que ele trouxe o subsídio inestimável de suas telas maravilhosamente plasmadas<sup>81</sup>.

Maceió se apresentava, então, como um meio avaro às artes, não estimulante ao desenvolvimento e valorização dos artistas locais e pouco atrativo aos que porventura pudessem vir de fora. As exposições ocorriam a intervalos muito largos, a imprensa não costumava noticiar com frequência a vida artística de outros lugares até pelo menos meados da década de 1910 e, ainda assim, geralmente mais restrita a notícias do circuito pernambucano. Em entrevista cedida em setembro de 2017, a literata Solange Chalita, presidente da Fundação Pierre Chalita, personagem que possui uma significativa presença nas artes contemporâneas em Alagoas – e da qual falaremos detidamente mais adiante – diz que Maceió custou muito a ter uma cena artística ativa, sendo muito comum que os interessados em artes vivessem a cena de Pernambuco ou mesmo encomendassem telas (comumente retratos) a artistas de lá<sup>82</sup>.

Por esses exemplos tratados em diálogo, vemos vários dos pontos discutidos até agora. Primeiro, os tipos de deslocamentos que se colocam esses artistas: ambos se colocam em viagem para sua formação, depois, para o caso de Theodoro Braga, o trânsito não será para exposição e venda, as exposições que participa, individualmente ou coletivas, geralmente serão nos lugares onde viveu, seu trânsito se dá com mudança de domicílio. Outra questão que nos salta desses exemplos é sobre os lugares onde viveram para o momento em que viveram: Rio de Janeiro, capital e centro desde o Império das atividades artísticas; Paris, referência mundial para artistas dos mais diferentes países; Belém e São Paulo como novos centros que ganham destaque com a República; e Maceió, aparecendo como um local com tímida ou inexpressiva inserção no circuito nacional.

---

<sup>81</sup> *O Pyrausta* (AL), 02 de maio de 1917, p. 08.

<sup>82</sup> Entrevista cedida em 11 de setembro de 2017 em Maceió, Alagoas.

Por fim, o que esses exemplos igualmente nos evidenciam é que há uma relação intrínseca entre a construção da carreira e a forma como os artistas se colocam ou não em trânsito. Quando Rosalvo vai para o Rio de Janeiro estudar na AIBA, essa era a única opção para alguém de uma pequena província que se pretendia artista. Suas viagens de formação, como as de Theodoro Braga, fazem parte do investimento na carreira. Contudo, ao voltar e se estabelecer em Maceió, assume cargos que lhe dificultam o trânsito, caso fosse essa uma opção. Interessante é notar que, em oposição, o artista paraense procurou sempre se estabelecer em centros ativos no tocante à circulação de arte. Não é o objetivo aqui, com esta constatação, acusar pejorativamente o artista de oportunismo, mas sim de salientar como sua trajetória é de constante mudança e inserção no circuito artístico nacional paralelamente ao fato de guiar seus deslocamentos a partir das aberturas e maiores oportunidades de outros centros.

Na relação entre trânsito e carreira, podemos ver que enquanto para uns as viagens os acompanham por todo ou boa parte do percurso, para outros são partes pontuais, que se dão exclusivamente para formação ou que ocorrem em momentos específicos, por conta de situações específicas. Assim, Oscar Pereira da Silva, tendo feito sua formação na AIBA e depois em Paris, se fixou em São Paulo, onde viveu seus anos de consagração como artista<sup>83</sup>. Ali tornou-se professor do Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo, do Ginásio do Estado, da Escola de Belas Artes, e trabalhou em obras de decoração de prédios públicos e religiosos, como o Teatro Municipal e a Igreja de Santa Cecília<sup>84</sup>. E foi justamente em meio a esses dois trabalhos de decoração que, em 1910, viajou a Belém para expor suas obras. Viagens para venda, em sua trajetória, são pontuais, tal qual para grande parte dos artistas que tinham, nas cidades onde viviam, alguma espécie de vínculo empregatício. Logo, se o destino dos artistas dependia dos atrativos oferecidos pelos lugares, fazer uma viagem dependia dos interesses e possibilidades do artista em se deslocar.

Como vemos, colocar-se em trânsito não era tarefa simples e que exigia as mais diferentes demandas aos artistas. Novas possibilidades surgem através do trânsito e novos desafios também. Atividade inerente ao artista, além da produção e exibição de seu

---

<sup>83</sup> Para maiores informações sobre vida e obra de Oscar Pereira da Silva, ver: TARASANTCHI, Ruth Sprung. *Oscar Pereira da Silva*. São Paulo: Empresa das artes, 2006.

<sup>84</sup> Para saber mais sobre a participação de Oscar Pereira da Silva, Benedito Calixto e Carlo de Servi na decoração da Igreja de Santa Cecília, ver: PHILIPPOV, Karin. *A obra religiosa de Benedito Calixto de Jesus através do mecenato de Dom Duarte Leopoldo e Silva na Igreja de Santa Cecilia*. Tese (Doutorado). Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, 2016. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/321421>. Acesso em: dezembro de 2018.

trabalho, é a comercialização do mesmo. Um local onde o público não apresenta interessantes possibilidades de apreciação e aquisição, não é um local atrativo ao deslocamento para venda, seja passageiro, seja com intuito de fixação. Ao mesmo tempo, um local com grande concorrência e oferta de profissionais se torna um meio mais competitivo, onde para se firmar é ainda mais difícil. A busca, portanto, de novos desafios e de novas possibilidades de trabalho podem ser tanto necessárias quanto sedutoras. Para buscar alcançar outros públicos e novas possibilidades de comercializar seus trabalhos, muitos artistas cruzaram o país várias vezes. Nesse processo, novos centros vão despontando como potenciais mercados e com isso novos circuitos vão se estabelecendo e chamando a atenção de artistas que até então frequentavam outros meios.

### Circulação de telas

Como vimos em menção anterior, no ano de 1910, Oscar Pereira da Silva viaja para Belém. A exposição, inaugurada a 10 de agosto no *foyer* do Teatro da Paz, contou com telas entre cenas de interior, gênero, pinturas históricas e muitas paisagens de vários cantos do Brasil, da França e até alguns recantos de Belém<sup>85</sup>. A exposição foi bastante anunciada e comentada pela imprensa, que publicou, para apresentar o pintor aos paraenses, uma carta de Zeferino da Costa falando das habilidades de seu discípulo. Dentre essas notícias, algumas telas mereceram maiores comentários nas páginas dos jornais: *Canto de cozinha*, *Escrava romana*, *Sonata de Beethoven*, *Carro de bois* e *A fundação de São Paulo*. A primeira dessa relação, inclusive, havia sido premiada na Exposição Nacional de 1908 e era frequentemente citada como sendo o primor da exposição<sup>86</sup>.

Não era estranho, ao expor em um meio artístico que não o seu habitual, que o carro chefe da exposição fosse uma ou até mais obras que tivessem comprovado reconhecimento pela crítica ou mesmo premiações. Algumas dessas telas não eram levadas para serem vendidas e acabavam voltando com o pintor, outras eram doadas para algum acervo público, intendências ou governos. Assim como era comum, para atestar suas qualidades técnicas, que retratistas representassem alguma personalidade local ou algum político cujas as feições fossem conhecidas nacionalmente e paisagistas pintassem recantos das cidades ao qual se apresentavam, não era raro que os artistas levassem telas

---

<sup>85</sup> ALVES, Moema. Op. Cit. p. 137-138.

<sup>86</sup> Hoje a tela, sob o nome de Interior de cozinha, pertence ao acervo do Museu do Estado do Pará, sendo procedente da coleção que ornava o antigo Palácio do Governo.

já conhecidas e reconhecidas para serem expostas a um novo público e ainda servirem como uma espécie de referência do pintor. Assim sendo, levou, Oscar Pereira da Silva, pelo menos três telas com grandes referências e reconhecimentos por júri e críticos.

A Pinacoteca do Estado de São Paulo, inaugurada em 1905, possui uma *Escrava romana* que foi transferida do Museu Paulista neste mesmo ano. O jornal *Correio Paulistano*, ao noticiar a inauguração do museu, descreve telas ali expostas, dá sua procedência e para algumas, inclusive, quanto custou ao estado. Sobre a *Escrava romana* diz: “(...) é um lindo estudo de figura que bastaria para dar valor ao artista, pela correção do desenho”<sup>87</sup>. Essa tela presente no acervo, segundo Marcela Formico, teria inscrita abaixo da assinatura do pintor a informação *2º quadro do mesmo* autor, revelada apenas quando de seu restauro em 2010<sup>88</sup> e que aponta que aquela não é a tela original – no sentido de ser a que foi premiada na Exposição Geral da Escola de Belas Artes. Formico discorre, ainda, sobre uma segunda tela de mesmo tamanho que essa versão da Pinacoteca e que está no Rio de Janeiro, pertencente à coleção particular de Gabriela Ramaciotti<sup>89</sup>.

Mas se hoje temos duas telas conhecidas e sabemos que em agosto de 1910, em Belém, uma *Escrava romana* foi exposta, tendo sido referida no catálogo como sendo “Medalha de ouro na Escola de Belas Artes, do Rio de Janeiro”, quantas telas teriam sido feitas? Segundo os jornais locais, a tela teria sido vendida ao “senhor X”. Terá sido, então, uma terceira tela? Ou seria ela a mesma tela de Gabriela Ramaciotti após quase um século circulando entre colecionadores e mercados de arte? E lembrando que a exposição em Belém se deu mais de dez anos depois da feitura da tela premiada, uma vez não a considerando como a original, fica a questão: por quanto tempo teria reproduzido sua escrava romana?

Considerando as notícias que mencionam a exposição de uma *Escrava romana*, temos uma primeira versão feita em 1894, sob o nome apenas de *Escrava*, e apresentada na Exposição Geral da Escola de Belas Artes, referida nos jornais como um estudo – pois fazia parte das obrigações de um pensionista enviar obras para a exposição e Oscar Pereira da Silva o era naquele momento –; uma exposta e ganhadora da medalha de ouro na Exposição Geral de Belas Artes de 1897, aí já sob o título de *Escrava romana*; uma exposição do artista em São Paulo em 1902 onde, segundo informação que nos fornece o

---

<sup>87</sup> *Correio paulistano*, 24 de dezembro de 1905, p.1

<sup>88</sup> FORMICO, Marcela Regina. *A “Escrava Romana” de Oscar Pereira da Silva: sobre a circulação e transformação de modelos europeus na arte acadêmica do século XIX no Brasil*. Dissertação (Mestrado). Universidade Estadual de Campinas, 2012. p. 145

<sup>89</sup> *Ibidem*. p. 19

*Correio Paulistano*, apresentava uma cópia da tela em questão; o referido segundo quadro adquirido pelo governo de São Paulo e transferido para a Pinacoteca em 1905; e finalmente aquele exposto em Belém em 1910. A partir disso, se não podemos precisar quantas telas foram feitas ou qual tela foi exposta por mais de uma vez, podemos dizer que Oscar Pereira da Silva sabia se valer do sucesso de uma tela para obter cada vez mais lucro com ela e, desse modo, acabava, também, por colocar uma mesma imagem em circulação durante muito tempo.

Pelo catálogo da exposição realizada em Belém, vemos que o valor atribuído à tela *Escrava romana* é justo a metade do valor atribuído à também premiada *Canto de cozinha*, o que nos leva a questionar se tal atribuição seria por conta desta tela ser mais uma versão do mesmo autor, tal qual está designado na tela hoje pertencente à Pinacoteca. Era de se esperar, sendo esta uma outra versão da tela premiada, que não se cobrasse por ela o mesmo ou aproximadamente o que se estava cobrando por outra tela também digna de prêmio, embora o mesmo catálogo trate ambas como medalhadas, não fazendo distinção em descrições, de uma para outra.



## Catalogo dos quadros

---

### PINTURA A OLEO

1 <i>Canto de cozinha.</i> Quadro de genero. Grande Premio na Exp. Nacional de 1908. . .	10.000\$
2 <i>Escrava Romana.</i> Medalha de Ouro da Escola de Bellas Artes, do Rio de Janeiro . .	5.000\$
3 <i>Sonata de Beethoven.</i> Epoca Luiz XVI. Efeito de duas luzes artificiaes . . . . .	5.000\$
4 <i>A Fundação de São Paulo</i> Croquis do quadro adquerido pelo governo do Estado de São Paulo . . . . .	3.000\$
5 <i>Carro de Bois,</i> Costumes do interior paulista . . . . .	2.000\$
6 <i>A Jardineira.</i> Efeito de luz natural. Quadro feito em Pariz . . . . .	1.000\$
7 <i>No ferrador.</i> . . . . .	600\$
8 <i>O Monjello.</i> Interior de uma casa velha, onde se fabrica a farinha . . . . .	1.000\$
9 <i>O ensaio.</i> Efeito de luz artificial interior . . . . .	500\$

Imagem 5: Catálogo da exposição de Oscar Pereira da Silva. Primeira página.

A imprensa local, ao noticiar a compra da tela não fez menção a ter sido adquirida uma tela premiada, tal qual sempre se enfatizava ao mencionar a *Canto de cozinha*. Pelo fato de não ter sido fornecido o nome de seu comprador, perdemos sua pista. Mas, se por essas informações não podemos precisar quantas telas dessa mesma representação fez o artista, podemos, ao menos, constatar que uma mesma concepção (mesmo sendo passível de haver pequenas alterações entre uma e outra), atingia mais de um público, de mais de um lugar e, levando em consideração que em 1910 a *Escrava romana* já fazia parte da exposição da Pinacoteca, em São Paulo, podendo ser apreciada, também, por mais de um público ao mesmo tempo.

Ao que tudo indica, na exposição realizada em Belém, havia uma versão menor da *Canto de cozinha*, que teria sido adquirida por Deodoro de Mendonça (1889-1968), político paraense possuidor de diversas obras de arte<sup>90</sup>. No catálogo, no entanto, esta versão não está referida enquanto estudo ou croquis, como outras estão. Aliás, pelo catálogo exclusivamente, não temos como saber que havia duas telas iguais em negociação. Quem nos conta sobre essa presença é a ex-primeira dama do Estado, D. Mariza Nunes. Nos diz ela que a tela que hoje está de posse de sua nora, Márcia Nunes, havia sido oferecida por Dr. Otávio Mendonça, filho de Deodoro Mendonça – de quem havia herdado a coleção – em finais da década de 1960, embora não lembrasse o ano ao certo. Na época, o marido de D. Mariza, Alacid Nunes, era governador<sup>91</sup> e ambos haviam feito uma recepção no Palácio do Governo, onde Dr. Otávio teria visto a tela e identificado que possuía uma semelhante, logo depois oferecendo-a à então primeira dama dizendo que seu pai a havia comprado o estudo de uma tela premiada.



Imagem 6: Oscar Pereira da Silva, Interior de Cozinha, 1907, Óleo sobre tela, 132,5 x 142 cm  
Acervo: Museu do estado do Pará

<sup>90</sup> Essa tela, hoje, pertence à Márcia Nunes, que a recebeu de presente de sua sogra, D. Mariza Nunes.

<sup>91</sup> O governo de Alacid Nunes (1924-2015) foi de 1966 a 1971, porém, pela data de morte de Deodoro de Mendonça (1889-1968), deduz-se que o relato fornecido por D. Marilda Nunes se deu entre 1968-1971. Entrevista com D. Marilda Nunes, janeiro de 2016.



Imagem 7: Oscar Pereira da Silva. Coleção particular.  
Foto: Moema Alves

É de se notar, no entanto, que as telas são exatamente iguais. E como o quadro da família Nunes não está assinado nem datado, nos é impossível saber se é anterior a *Canto de cozinha*, datada de 1907. Some-se a isso o fato de o catálogo não mencionar haver um estudo dessa tela como informou para o caso da tela *A fundação de São Paulo* e outros e nem tampouco a imprensa nada mencionar a esse respeito, e temos o suficiente para não poder afirmar se tratar de um estudo, no entanto, foi assim que a tela passou a pertencer à D. Marilda.

A prática de um artista realizar mais de um exemplar de uma mesma imagem, podendo variar de tamanho ou não, era uma estratégia frequentemente utilizada por pintores ocidentais pelo menos desde o Renascimento, quando os trabalhos de pintores e escultores se tornam mais valorizados e disfrutam da glória de serem grandes gênios. Além disso, a prática de realização de cópias foi durante muito tempo a base do ensino acadêmico, fazendo com que não só não fosse condenada a reprodução de uma mesma imagem, como, ao contrário, fosse comum aos artistas reproduzirem mais de uma vez uma mesma obra, mesmo que pudessem mudar ou acrescentar pequenos detalhes. Ao se tratar de uma obra de outro artista, atribuía-se a informação de ser uma cópia, mas quando era do próprio artista, como considerar que ele se copiou? Essas se tratavam de repetições, de telas semelhantes. Ao fazer isso, Oscar Pereira da Silva só estava reproduzindo uma

prática antiga, mas que, todavia, já começava, quanto mais se questionava os métodos e a arte acadêmica, a cair em desuso.

Nesse sentido, é interessante notar que as informações sobre determinado prêmio ou sucesso que as telas teriam recebido poderiam vir nos catálogos – como foi o caso – independentemente de ser aquela apresentada a que foi exposta no dia em que recebeu o referido prêmio ou menção. Era, portanto, a imagem, mais que o objeto, que teria sido merecedora de destaque e, portanto, assim apresentada. A credibilidade desses dados era dada, a princípio, pelo próprio artista ao fornecer as informações a um meio artístico distinto do seu. Talvez por isso, ao viajarem, alguns artistas levavam consigo recomendações ou documentos que comprovassem determinadas atividades ou louros, podendo esses documentos se tratarem de cartas ou mesmo críticas.

A exibição de uma tela como o croqui para *A fundação de São Paulo*, ou a *Escrava Romana* não deixava de ser um chamariz para suas habilidades enquanto pintor e para o reconhecimento que possuía, fosse através de um prêmio ou de uma aquisição oficial. Assim, telas que garantiram grande prestígio ao pintor, acabavam sendo mais passíveis de negociação, visto que teriam um atrativo a mais: ser o estudo ou uma reprodução de uma tela premiada ou pertencente a um órgão oficial ou mesmo comprador renomado. Não podemos deixar de pensar, portanto, que para o caso de um artista em viagem para venda, essa estratégia de reproduzir obras reconhecidas nacionalmente ou mesmo estudos para essas telas, era especialmente interessante. Com isso, ampliava-se não só as chances de negócio do artista em torno de uma mesma construção pictórica, mas também acabava ampliando o alcance de circulação de uma determinada imagem. Mesmo com possíveis alterações, o cerne da imagem seguia sendo o mesmo. Nesse sentido, o trânsito de estudos e croquis torna-se extremamente interessante de ser analisado.

A tela *A Fundação de São Paulo*, croqui de um quadro com temática histórica feito a partir da iniciativa do próprio pintor para ser oferecido ao governo do estado de São Paulo, que acabou adquirindo a tela, em Belém, foi adquirido pelo então intendente Antônio Lemos para a galeria da Intendência<sup>92</sup>, configurando uma compra oficial, portanto. Em 1929, *A Fundação de São Paulo* passou a integrar o acervo do Museu Paulista, assim como, quando da inauguração do Museu de Arte de Belém, em 1994, seu croqui passou a integrá-lo, de modo que, mais uma vez, em diferentes lugares, em diferentes contextos e leituras próprias de cada circuito expositivo a que fazem parte,

---

<sup>92</sup> ALVES, Moema de Bacelar. Op. Cit. p. 137

distintos públicos podem ter acesso à mesma composição de imagem e, nesse caso, à mesma versão da fundação de São Paulo.

O caso dessa exposição nos é interessante para evidenciar o quanto um artista podia, ao se colocar em trânsito, ampliar não só o seu público, mas também o potencial de acesso a uma determinada imagem, fosse ela única em sua composição ou mais uma reprodução. Ao se colocar em trânsito, um artista não só colocava consigo as próprias telas enquanto tais, promovendo a circulação delas enquanto objetos, mas também os seus olhares, as suas concepções e práticas artísticas. Outro aspecto interessante é a variedade de trânsitos que podem ser derivados de uma viagem. Por vezes, um artista ao sair em viagem, podia ser também o portador de telas de outros artistas, amigos, discípulos ou mesmo de um filho ou parente se lançando na seara das artes.

Algo comum a muitos pintores do período, era, eles próprios, terem sua coleção de obras de arte, sendo muitas delas trocas ou presentes de amigos artistas. Da mesma forma que era corriqueiro um artista presentear um político ou crítico, o ato também era frequente entre amigos ou entre pessoas que estavam travando relações com alguma espécie de interesse político ou artístico. Antônio Parreiras, ele próprio detentor de uma coleção de quadros – em maioria – de artistas conhecidos seus, de passagem por Recife para expor em 1917, fez uma visita a coleção do comendador Baltar – o que era relativamente comum àqueles estrangeiros interessados na história ou nas artes de Pernambuco<sup>93</sup>. Nesta ocasião, deixou escrito no álbum de Baltar sua admiração pelas obras de Telles Junior, as quais lhe haviam ficado conhecidas verdadeiramente através de sua coleção. Dias depois, Baltar manda entregar a Parreiras a tela *O aterro (Paisagens nas matas do Engenho do Meio – Várzea)*<sup>94</sup>. Essa troca de cortesia resultou na vinda de um Telles Júnior para a coleção particular de Parreiras em Niterói, vindo a compor o acervo, décadas mais tarde, do museu que leva seu nome, tornando-se, então, pública.

A própria coleção particular de Parreiras é um indício de seus trânsitos, das relações que travava e do próprio trânsito de telas que era gerado a partir disso, mesmo que sem intenção de comercialização. Podemos citar, dentre os artistas que constam nela,

---

<sup>93</sup> *Jornal Pequeno* (PE), 04 de abril de 1929, p. 01. A matéria assinada por Mário Melo trata da dispersão da coleção do comendador e menciona o fato de que, aqueles visitantes ilustres de passagem pela cidade e interessados em conhecer sobre o passado de Pernambuco, eram levados ao Instituto Arqueológico e depois à casa do comendador, pois “as duas coleções como se complementavam”.

<sup>94</sup> *Jornal Pequeno* (PE), 17 de julho de 1917, p. 01.

nomes dos locais por onde o pintor fluminense passou<sup>95</sup>: Raimundo Chaves de Aguiar (1893-1989) era português de origem, mas residente em Salvador, Bahia; Pedro Alexandrino (1856-1942), paulista e residente em São Paulo; Alvaro Amorim (18??-19??), residente em Recife; Alfredo Andersen (1860-1935), norueguês radicado no Paraná; Carlos Custódio de Azevedo (18??-19??), paraense, viva em Belém; Benedito Calixto, natural de Itanhaém, vivia em Santos; Baltazar da Camara (1890-1982), pernambucano, vivia em Recife; Jacinto Capuz (1857-1896), espanhol que viveu alguns anos em São Paulo; Mário Nunes (1889-1982), pernambucano, vivia em Recife; Willi Reichardt, (18??-?) alemão que vivia em São Paulo; Presciliano Silva (1883-1965), baiano, vivia em Salvador; Paulo do Vale Junior (1889-1958), paulista, vivia em São Paulo; Bertha Worms (1868-1937), francesa radicada em São Paulo<sup>96</sup>.

Esse caso isolado não deixa de evidenciar mais um aspecto do trânsito de telas pelo Brasil, qual seja, o daquele feito não por aquisição por parte de um colecionador, mas sim por uma troca de gentilezas costumeira entre artistas e governantes ou membros da imprensa ou mesmo colecionadores. Dessa praxe, podemos dizer, outras telas poderiam ser postas em circulação, mesmo que momentaneamente. A possibilidade de conhecer as coleções de artistas e críticos de arte nos apresenta muito das relações de sociabilidade, das conexões que eram travadas entre pintores e outros pintores e entre eles e membros da imprensa.

Mas, antes de prosseguir, gostaria aqui de fazer mais um pequeno parêntese. Baltar, ao presentear pessoas de seu apreço com telas adquiridas em Pernambuco, acabava, ele também, promovendo certo trânsito que podiam, naquela altura ou com o tempo – como foi o caso da tela de Parreiras –, atingir outros públicos. Digo isso porque, no ano de 1907, foram expostas na Joalheria Centro Comercial Paraense, em Belém, duas paisagens de Telles Júnior enviadas por Baltar para a coleção do genro Augusto Montenegro. Ao recebê-las, porém, as exibiu temporariamente ao público paraense<sup>97</sup>. E assim, via circulação de objetos e não pessoas, também se faziam trânsitos de imagens e representações de naturezas distantes feitas por artistas que não necessariamente partiam em viagem.

---

<sup>95</sup> Se privilegiou citar, aqui, aqueles artistas cuja atuação se dava nos locais visitados por Parreiras. Não constam nessa lista aqueles que atuavam no Rio de Janeiro, nem tampouco os artistas estrangeiros cujas inúmeras temporadas na França possibilitaram o contato.

<sup>96</sup> Anais do Museu Antônio Parreiras. Vol. 1. Rio de Janeiro: Estado do Rio de Janeiro, Secretaria de Educação e Cultura. Serviço de Difusão Cultural, Museu Antônio Parreiras, 1952-1953. p. 239-251.

<sup>97</sup> *O Jornal (PA)*, 28 de fevereiro de 1907, p. 01. O jornal descreve as duas telas como primorosas, de demorando mais sobre a única que dá o nome: Fim de inverno.

Outro aspecto a se levar em consideração ao pensar nas telas colocadas em trânsito com o fim de exposição para venda, é o gosto imperante no momento e o destino que seria dado a elas. Além do fator econômico que impulsionava novos centros, havia uma mudança de costumes, de gostos e sociabilidades em curso, o que influenciava diretamente o anseio pela arte. A necessidade do progresso experimentada pelas cidades que cresciam e se desenvolviam via na arte um correspondente visual para que se alcançasse o modelo de civilização nos moldes europeus. E quanto mais crescia o interesse pela posse de obras de arte, mais cresciam as exposições, as casas de venda de objetos artísticos e, conseqüentemente, a circulação de artistas e obras. E se o tipo de arte produzido e apresentado para venda visava agradar a demanda de uma elite aburguesada, ele também visava satisfazer as demandas do estado, que se valia da visualidade enquanto elemento pedagógico. Assim, não só ao produzir suas telas, mas também ao selecioná-las para levar em uma viagem, era preciso ter o foco nos dois tipos de compradores: o privado e o público.

A partir do século XIX, as pinturas que mais encontramos em circulação são aquelas dos gêneros ensinados pelas academias de arte. No Brasil, até a década de 1880, não havia, por parte da academia, a valorização da natureza enquanto tema, sendo a partir dessa década que a pintura ao ar livre passa a ter mais destaque e a ser contraposta aos métodos de tradição acadêmica. Um pintor moderno passava a ser aquele que pintava direto do natural e assim podia reproduzi-la em sua variedade, luz e cores<sup>98</sup>. Com isso, já na virada do século, as cenas mitológicas tão valorizadas pela arte acadêmica, vão perdendo espaço e nas exposições, são as paisagens que mais irão estar presentes.

O que mais vemos pelas listas de obras colocadas em circulação nesse período e nas coleções privadas montadas então, são as paisagens, marinhas, telas de gênero e naturezas mortas. Pinturas históricas irão chamar mais a atenção daqueles compradores que o fazem para a esfera pública. Os nus pouco estarão presentes em prédios públicos ou em casas privadas e, na maioria das vezes, estão presentes em representações mitológicas ou telas com referência ao Oriente. Por fim, os retratos, eram comumente encomendados tanto por colecionadores privados quanto públicos. Uma característica, no entanto, era a diferença marcante entre uma compra pública e uma particular: o tamanho

---

<sup>98</sup> DAZZI, Camila. A recepção do meio artístico carioca à exposição de Henrique Bernardelli de 1886: a apreciação da imprensa. *Atas do I Encontro de História da Arte - IFCH/UNICAMP*, Campinas, 2005. Disponível em: <<http://www.unicamp.br/chaa/eha/atas/2004/DAZZI,%20Camila%20-%20IEHA.pdf>>. Acesso em: 10 de outubro 2012.

das telas compradas por colecionadores particulares tendia para o pequeno ou médio porte, mais adequados às casas burguesas<sup>99</sup>, enquanto que as coleções públicas tinham menos restrições para adequar as telas a pequenos espaços, podendo, então, encomendar ou adquirir com mais facilidade obras de grande porte.

Essa mudança de costumes e gosto eram também refletidas nos interiores das casas, que passaram a ser espaços que reforçavam, no âmbito doméstico, as virtudes de seus proprietários. Nas últimas décadas do século XIX e primeiras do XX, a casa estava mais aberta a possíveis visitantes, ganhando, assim, ares de exposição, onde não só a qualidade das peças (móveis, quadros, bibelôs), mas também suas disposições pelos cômodos eram pensadas de modo a reafirmar o status e gosto de seus donos<sup>100</sup>. Por mais que houvesse grande quantidade de objetos, todos deveriam estar a mostra, pois cada um deles contribuía para criar a imagem de pujança e riqueza<sup>101</sup>. Por isso, ao vermos fotografias de casas antigas, vemos tantos objetos dispostos pelos ambientes e tantos quadros ocupando de cima à baixo suas paredes. Se pensarmos na fotografia como uma forma de exibição, a ideia era, de fato, apresentar seus bens e seus gostos.

---

<sup>99</sup> CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. *Pintura de paisagem, modernidade e o meio artístico carioca no final do século XIX - Reflexões sobre Antônio Parreiras (1860-1937), Baptista da Costa (1865-1926) e Eliseu Visconti (1866-1944)*. Relatório Final de Renovação de Bolsa de Fixação de Pesquisador –FAPERJ, Janeiro 2003. p. 19. Disponível em: <http://www.eba.ufrj.br/ppgav/lib/exe/fetch.php?media=docente:anacanti:pinturadepaisagemmodernidadeeomeioar.pdf>. Acesso em: janeiro de 2013.

<sup>100</sup> MALTA, Marize. *O olhar decorativo: ambientes domésticos em fins do século XIX no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Mauad X: FAPERJ, 2011. p. 17

<sup>101</sup> *Ibidem*. p. 70



Imagem 8: Casa de Antônio José de Lemos. Primeiro salão. Belém-PA, 191?.  
Fonte: Centro de Memória da Amazônia



Imagem 9: Casa de Antônio José de Lemos. Primeiro salão. Belém-PA, 191?.  
Fonte: Centro de Memória da Amazônia



Imagem 10: Casa de Antônio José de Lemos. Primeiro salão. Belém-PA, 191?.  
Fonte: Centro de Memória da Amazônia

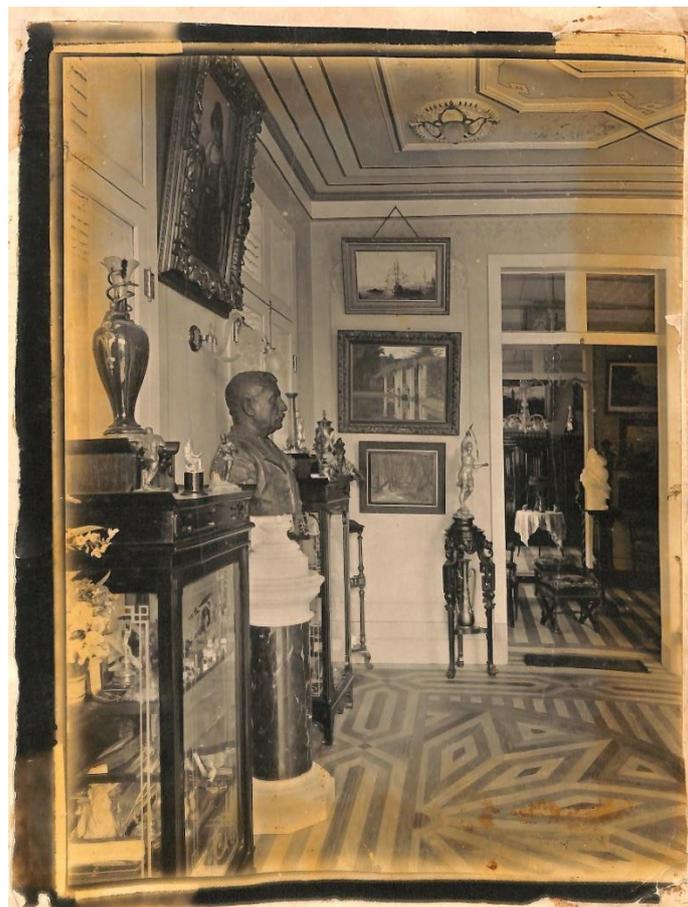


Imagem 11: Casa de Antônio José de Lemos. Primeiro salão. Belém-PA, 191?.  
Fonte: Centro de Memória da Amazônia

As imagens apresentadas são da casa de Antônio José de Lemos, intendente de Belém entre os anos de 1897 a 1911. Lemos era maranhense e mudou-se para o Pará ainda jovem. Trabalhou como jornalista n<sup>o</sup> *A Província do Pará*, jornal que viria a comprar e daí lançando-se na política<sup>102</sup>. Seu governo foi profundamente marcado pelas reformas urbanas e embelezamento da cidade aos moldes europeus, deixando seu nome na história da cidade como um mito. Durante o período em que esteve como intendente, projetou uma pinacoteca para a cidade passando a adquirir muitas telas dos artistas que expunham em Belém, seja via encomenda, seja por compra em exposições. Paralelamente e de igual modo, montou para si uma coleção, rica em artistas paraenses e que estavam em trânsito pelo Pará e da qual parte podemos ver pelas fotografias. Os jornais da época não cansavam de noticiar suas compras, fosse para exaltar – no caso de seus partidários –, fosse – no caso do *Folha do Norte*, jornal do grupo opositor – para, no tocante às compras públicas, criticar o emprego das verbas dispensadas<sup>103</sup>. E assim as coleções para as quais comprava, a da intendência e a sua, acabaram enriquecidas com quadros de Antônio Parreiras, Aurélio de Figueiredo, Benedito Calixto, Antonio Fernandez, Irineu de Souza, Oscar Pereira da Silva, Carlos De Servi, todos artistas que passaram por Belém durante o seu período de governo<sup>104</sup>.

No tocante especificamente às telas, pelas imagens podemos ver que são, em geral, de pequeno e médio porte, além de identificar a grande presença de paisagens, marinhas e ainda o estudo da tela que encomendou a Theodoro Braga, *A Fundação da cidade de Belém* (Imagem 8). Percebemos, também, que suas paredes estão repletas de quadros e o amplo salão – posto que todas as fotos aqui apresentadas são do mesmo ambiente – possui ricos móveis e objetos decorativos, evidenciando seu gosto refinado e a posição social que desfrutava<sup>105</sup>. Algumas imagens (Imagens 9, 10 e 11) nos permitem vislumbrar, ainda, pequenos trechos de outros ambientes, que seguem a mesma riqueza em sua decoração.

Lamentavelmente a coleção do intendente se perdeu, pois pouco depois de ter sido forçado a renunciar a seu cargo, os ânimos ainda acirrados por conta das acusações de

---

<sup>102</sup> FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. *Quimera Amazônica: arte, mecenato e colecionismo em Belém do Pará, 1890-1910*. Disponível em: <http://www.ufpe.br/revistaclio>. Acesso em 25 de julho de 2011. Para maiores informações sobre Antônio Lemos, ver: SARGES, Maria de Nazaré. *Memórias do Velho Intendente: Antonio Lemos (1869/1973)*. Belém: Paka-Tatu, 2004.

<sup>103</sup> ALVES, Moema de Bacelar. Op. Cit. p. 150-151.

<sup>104</sup> Essa lista de artistas foi feita com base na presença deles no acervo do Museu de Arte de Belém, herdeiro da coleção da intendência e com base nas notícias de compras veiculadas nos jornais.

<sup>105</sup> Para maiores informações sobre a decoração dos interiores das casas de entresséculos, ver: MALTA, Marize. Op. Cit.

desvios de verbas públicas, Lemos teve sua casa e seu jornal invadidos, saqueados e incendiados, tendo sido expulso da cidade junto com sua esposa. O busto de bronze que vemos na última foto (Imagem 11), na noite da invasão, teria sido atirado ao rio e, no dia seguinte, havia destroços de seus bens por toda a cidade<sup>106</sup>.

À parte esse trágico fim da carreira política e bens de Antônio Lemos, a forma como prioritariamente montou sua coleção é mais um exemplo de como o trânsito de artistas e conseqüentemente das telas que eles colocavam em circulação alimentaram os acervos dos mais diversos colecionadores do país. Se os artistas se valeram de uma descentralização política, eles também contribuíram para que houvesse uma descentralização das coleções de arte. Quanto mais os artistas se colocavam em viagem, mais espalhavam suas obras pelo país, relegando aos mais distintos lugares as imagens que criavam, os olhares que detinham sobre as paisagens por onde passavam ou sobre os fatos sobre os quais pintavam.

Nas próximas páginas veremos, através dos exemplos de Aurélio de Figueiredo, Antônio Parreiras e Virgílio Maurício, não só exemplos destrinchados de questões específicas do trânsito, mas também como as viagens que empreenderam forneceram elementos para que se firmasse ou apagasse o nome desses artistas local e nacionalmente, bem como ver até que ponto esses deslocamentos de pessoas, objetos e visualidades influenciaram para o alargamento e interação nos mundos da arte do Brasil da virada do século XIX para o XX.

---

<sup>106</sup> Sua viúva, D. Inês, alguns anos após a morte do intendente, entrou com um processo contra o Estado, pedindo indenização por negligência do mesmo em manter a ordem pública e por não garantir a proteção aos direitos do indivíduo. As imagens aqui utilizadas fazem parte da documentação do processo. Centro de Memória da Amazônia. Supremo Tribunal Federal. Apelação de ação ordinária de indenização dos danos causados ao patrimônio de Antônio José de Lemos e Ignez Maria de Lemos. 1917. Autor: Ignez Maria de Lemos. Réu: O Estado do Pará.

## Capítulo II

### O elegante Aurélio de Figueiredo: paisagens pelo Brasil

O Aurélio de Figueiredo parte amanhã para Montevidéu, levando na bagagem vinte quadros que pintou e que pretende vender naquela cidade.

Em breves dias Pedro Américo e Décio Vilares emigrarão também, enxotados de sua terra pelo cruel indiferentismo do público.

Reconheceram que não lhes é possível viver no Brasil, a menos que se prezem fazer retratos a tanto a dúzia ou pintar tabuletas.

No Rio de Janeiro não se vendem quadros; quem, como eu, os deseja possuir, não pode comprá-los, e quem os pode comprar – não os quer nem de graça.

\*\*\*

Parece-me que não será necessário recorrer a grandes argumentos, para convencer ao leitor de que o Aurélio de Figueiredo não tem vintém.

A viagem que ele empreende a Montevidéu representa uma série incalculável de sacrifícios e decepções.

Pois bem, ontem, na Alfândega, quando o distinto pintor brasileiro já se julgava livre de toda e qualquer despesa de transporte, exigiram despacho de exportação para os seus quadros, sem o que não poderiam passar do cais dos mineiros.

O artista resignou-se.

Era preciso declarar o valor dos quadros: ele o declarou.

O conferente Bernardino Coelho, mal pôs os olhos no despacho, deu-lhes uma expressão terrível de indignação e espanto:

- Um conto de réis?! Pois o senhor declara aqui que os seus vinte quadros valem um conto de réis?!

- Pois então!

- Cinquenta mil réis cada um?!

- Sim, senhor.

- Tire o cavalo da chuva!

- Não tiro, não, senhor. Os meus quadros estiveram expostos à venda durante muito tempo; ninguém os quis; sinal é de que não valem nada.

Esse conto de réis representa o valor das telas e molduras.

O conferente não esteve pelos autos, e continuou a dizer ao Aurélio que tirasse o cavalo da chuva.

\*\*\*

Para encurtar razões: depois de cinco horas de idas e vindas, subidas e descidas, entradas e saídas, o Aurélio, que não estava preparado para a despesa, teve de comprar por 75\$, isto é, 5% sobre 1:500\$, o direito de ir vender no estrangeiro os produtos do seu notável talento.

Ninguém é profeta em sua terra. Conto que os orientais não darão ao Aurélio o ensejo de lastimar os 75\$ que pagou<sup>107</sup>.

Com o pseudônimo de “Eloi, o herói”, Artur Azevedo (1855-1908) assina as pequenas crônicas publicadas na sessão *De Palanque* do *Diário de Notícias* a 15 de setembro de 1885<sup>108</sup>. O tom satírico com que escreve aponta o pessimismo do autor com relação à cena artística carioca do período. Teriam os artistas que saírem do país para poderem produzir obras que lhes permitissem liberdade de criação. No entanto, aponta igualmente questões importantes para se entender o circuito artístico carioca e as motivações para o trânsito.

A venda de retratos e pequenas telas, na visão do cronista, não seriam suficientes aos talentos de um artista e o meio carioca não seria estimulante ou interessado em pintura, o que não deixa de ser uma crítica à elite local. Para poderem dar vazão à ideias e trabalhos, artistas como Pedro Américo, Décio Vilares e Aurélio de Figueiredo estavam atravessando as fronteiras e cruzando mares, se colando, portanto, em trânsito. Aurélio, particularmente, para “vender no estrangeiro” o fruto de seu trabalho não valorizado “em sua terra”, ainda encontrou a barreira dos encargos para exportação, problema que seria de sua única responsabilidade, visto ser a viagem uma iniciativa particular, sem protetores ou mecenas. Para além disso, a fala atribuída ao pintor evidencia o trânsito, também, daquelas telas que não haviam encontrado destino entre o público carioca.

Como precisava vender seu trabalho para garantir seu sustento, parte, então, o artista, na busca de novos públicos e novas oportunidades de comercialização de suas telas. Pela crônica em questão, não temos indício do porquê da escolha em ir para Montevideu ao invés de embarcar com seus companheiros para a Europa, mas, diante do

---

<sup>107</sup> *Diário de Notícias* (RJ), 15 de setembro de 1885, p. 01.

<sup>108</sup> Para maiores informações sobre as crônicas de Artur Azevedo no *Diário de Notícias*, ver: SILVA, Esequiel Gomes da. “*De Palanque*”: as crônicas de Artur Azevedo no *Diário de Notícias* (1885/1886). São Paulo: Cultura Acadêmica, 2011. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/110773>. Acesso em: janeiro de 2019.

quadro desanimador apresentado para o Brasil, sair do país se apresentava como uma boa opção. Diante disso, empreender uma viagem para venda em uma cidade como Montevideu, que se apresentava em franco crescimento populacional e em processo de urbanização, poderia ser uma saída de alcançar sucesso em outros meios – e, ao que tudo indica, encontrou.

### No início era o retrato: primeiros trânsitos

Francisco Aurélio de Figueiredo Cirne e Mello (1854-1916), é comumente conhecido em nossos museus por telas históricas e retratos, no entanto, teve vasta produção de paisagens e as colocou em trânsito ao longo dos vários anos de sua produção. Aurélio de Figueiredo, como é comumente conhecido, é natural de Areia, cidade localizada no brejo paraibano. Vem de uma família ligada às artes, posto que seu avô, Manuel do Cristo Granjeiro de Melo, era compositor de música sacra e possuía uma banda que viajava pelo Nordeste, mais especificamente pelos estados da Paraíba, Pernambuco e Bahia; e seu irmão, Pedro Américo de Figueiredo Cirne e Melo (1843-1905), foi um dos mais destacados pintores do século XIX e da própria história da arte brasileira. Tiveram, os irmãos, trajetórias distintas, assim como lugares distintos na narrativa das artes no Brasil, contudo, ambos contribuíram sensivelmente para os mundos da arte em seus períodos de atuação e, por seu trânsito, podemos encontrar Aurélio de Figueiredo figurando em várias coleções país afora.

Ainda jovem se torna aluno da Academia Imperial de Belas Artes (AIBA), sendo aluno de Jules Le Chevrel e de seu irmão mais velho, com quem pouco contato tinha tido até então, posto que Pedro Américo muda-se definitivamente de Areia em 1855, apenas um ano após do nascimento de Aurélio. Podemos dizer que Aurélio de Figueiredo inicia sua inserção no circuito de arte – e seus trânsitos – pelo desenho e pela caricatura. Em 1871, enquanto aluno da AIBA, participa da *Mostra de Desenho Figurado*, organizada pela própria academia, onde leva a pequena medalha de ouro e publica suas primeiras caricaturas em *A Comédia Social*<sup>109</sup>, além de ainda ser colaborador da *Semana Ilustrada*, entre os anos de 1873 e 1875, ano em que segue para Florença, na Itália, onde, além de frequentar o atelier de seu irmão, estuda em ateliês de pintores de gênero, retrato e telas históricas, como Antonio Ciseri (1821- 891), Nicolò Barabino (1832-1891) e Stefano Ussi (1822-1901). Nesse período, realiza, ainda, uma viagem pela França, Alemanha,

---

<sup>109</sup> LEVY, Carlos Roberto Maciel et al. *Iconografia e paisagem: Coleção Cultura Inglesa*. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1994. p. 187

Portugal e Espanha<sup>110</sup>. Ao voltar para o Brasil, como era comum entre os pintores, sua bagagem veio repleta de quadros com temas e paisagens europeias que passaram, como veremos, a figurar em suas exposições.

Na trajetória profissional de Aurélio está muito presente sua família. Não só pela constante presença do irmão, mas, posteriormente, também de suas filhas. Após seus anos de formação entre Rio de Janeiro e Europa, fixa-se, na capital brasileira, onde veio a se casar com Paulina Capanema, filha do Barão de Capanema<sup>111</sup>, com quem teve quatro filhas: Helena, Susana, Silvia e Heloysa. Suas filhas, além de figurarem em muitos de seus quadros, inclusive aqueles de grande sucesso, se tornarão musicistas e, em alguns momentos, como veremos, o trânsito de pai e filhas será entrelaçado. Seu casamento com Paulina, certamente garantiu ao artista a inserção em um circuito social da elite carioca e, conseqüentemente, próximo ao estado, o fazendo circular entre pessoas de peso e destaque na vida pública nacional.

Essa relação da família com as artes, seja pela música, seja pela pintura, ou mesmo pelas letras, também se fará muito presente na memória criada sobre seus membros, seja ela local (e aqui me refiro à cidade natal dos pintores) ou familiar, como pode ser visto pela iniciativa de sua filha caçula, Heloysa, em publicar, a partir de uma reunião de falas em palestras e conferências, a biografia do pai, mas que, ao mesmo tempo, se dedica à memória do tio e das irmãs. Em seu prefácio, a intenção é clara:

A única finalidade destas notas é a de relembrar a meus patrícios os méritos dessa extraordinária Família Figueiredo Cirne e Mello que, através de sucessivas gerações, viveu sempre no e para o Mundo das Artes, em seus diversos ramos<sup>112</sup>.

Mas, vamos procurar manter o foco em Aurélio por enquanto. Este, ao retornar ao Brasil, em 1878, se estabelece em Recife, onde atua como ilustrador da revista *O Diabo*

---

<sup>110</sup> CORDOVIL, Heloysa de Figueiredo. *Aurélio de Figueiredo, meu pai*. Rio de Janeiro: s/e. 1985, p.20

<sup>111</sup> Guilherme Schüch, o Barão de Capanema, foi um engenheiro, físico e naturalista brasileiro, nascido em Ouro Preto, Minas Gerais, mas de origem austríaca. Entre outras atividades que desenvolveu e cargos que ocupou, se destaca por ter sido responsável pela instalação da primeira linha telegráfica no país. Foi membro do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, fazendo parte, inclusive, Comissão Científica de Exploração de 1856. Para maiores informações, consultar: FIGUERÓA, Silvia Fernanda de Mendonça. *Ciência e tecnologia no Brasil Imperial: Guilherme Schüch, Barão de Capanema (1824-1908)*. In: *Varia História*. Belo Horizonte, vol. 21, nº 34: p.437-455, julho 2005. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/vh/v21n34/a10.pdf>. Acesso em: junho de 2018.

<sup>112</sup> CORDOVIL, Heloysa de Figueiredo. Op. Cit. p. 16

*a Quatro*<sup>113</sup>, dirigida por Souza Pinto e Aníbal Falcão. Poucos meses após sua chegada, anuncia no *Jornal de Recife* que havia fixado residência temporária na cidade e, àqueles interessados em seus serviços de pintor e em confiá-lo a encomenda de “pintura histórica, retratos a óleo, etc”, que o procurassem em seu endereço ou deixasse uma carta no escritório do jornal<sup>114</sup> – o que já nos direciona para uma possível relação próxima aos membros daquele periódico. Alguns meses depois, outro anúncio passa a circular no mesmo *Jornal de Recife*:

#### RETRATOS A ÓLEO

Lições de desenho, aquarelas e língua italiana, em colégios e casas particulares; retratos a óleo copiados de fotografia ou do original: para tratar, na rua do Imperador nº 41, 1º andar, com Aurélio de Figueiredo<sup>115</sup>.

Tomando pelo anúncio, podemos supor que não estaria Aurélio tendo lá muito sucesso com as encomendas, posto que estava ampliando os serviços que oferecia, chegando mesmo a dar aulas de italiano e colocar-se à disposição de escolas. Vê-se mesmo que o pintor recorreu aos retratos feitos a partir de fotografias, prática que não havia mencionado no anúncio anterior. Em fevereiro do ano seguinte inicia um curso noturno em sua casa, onde ensinava desenho de “toda e qualquer espécie”<sup>116</sup>. Assim, para esses dois anos em Recife, as notícias que circulam sobre Aurélio são seus anúncios ou notas sobre alguma encomenda e exposição de retratos. E é por um desses anúncios que sabemos que o valor de um retrato a óleo, tirado do original ao de fotografia, busto, e com moldura, valia 200\$<sup>117</sup>. Em 1880 passa a lecionar desenho no *Colégio Dois de Dezembro* e desenho e pintura no *Colégio Nossa Senhora da Graça*.

---

<sup>113</sup> A revista circulou entre os anos de 1875 a 1879 e contou ainda com o pernambucano José Neves (1850 – 1878) e com o baiano Antonio Vera Cruz (1858 - ????) como ilustradores. FERREIRA, Orlando da Costa. *Imagem e Letra: Introdução à bibliografia brasileira – a imagem gravada*. São Paulo: Edusp, 1996. p. 420. É comum vermos o equívoco de associar Aurélio de Figueiredo com o periódico Diabo Coxo, no entanto, esse foi um jornal humorístico ilustrado feito pelo desenhista Angelo Agostini (1843-1910) e pelo advogado e escritor abolicionista Luiz Gama (1830-1882), tendo circulação em São Paulo entre 1864 e 1865, não sendo possível a participação de Aurélio visto que ele tinha apenas 10 anos na época e ainda morava em Areia.

<sup>114</sup> *Jornal de Recife* (PE), 05 de abril de 1879, p. 03.

<sup>115</sup> *Jornal do Recife* (PE), 11 de agosto de 1879, p. 03

<sup>116</sup> *Jornal do Recife* (PE), 16 de fevereiro de 1880, p. 03

<sup>117</sup> *Jornal do Recife* (PE), 14 de maio de 1880, p. 03

Em 1881, o pintor participa da exposição da *Exposição Artística e Industrial do Liceu de Artes e Ofícios do Recife*, onde recebe um *Diploma de Progresso* por seus quadros a óleo<sup>118</sup>. Transfere-se em definitivo para o Rio de Janeiro em 1882, onde veremos seu nome figurando em importantes eventos e totalmente inserido em uma rede de relações fundamentais para o bom prosseguimento de sua atividade artística e reconhecimento no mundo das artes, mas antes, passa uma temporada na Paraíba, para restabelecer sua saúde, de onde continua atendendo às possíveis demandas vindas de Pernambuco<sup>119</sup>.

Aurélio, ao chegar no Recife, pelos anúncios que começa publicando, tinha a clara intenção de realizar pinturas de telas históricas, no entanto, foi como pintor de retratos (do natural ou a partir de fotografias) e professor de desenho que pode se estabelecer. Dentre essas atividades, podemos destacar o fato de ter participado da fundação do Liceu de Artes e Ofícios de Pernambuco<sup>120</sup> e de ter dado aulas a Telles Júnior, que se referia a ele como um de seus mestres e uma das influências que mais o teria marcado.

Sobre a chegada do artista na capital do Império, o jornal *Gazetinha* publica que teria a intenção de pintar duas grandes telas históricas: *A retirada dos pernambucanos efetuada em 1637, planeada e dirigida por Mathias de Albuquerque*<sup>121</sup> e *A Conjuração Mineira*. O mencionado jornal se mostrava bastante cético quanto à possibilidade de realização das telas, posto que o tempo e o custo que demandariam se justificaria apenas mediante uma encomenda, coisa que duvidava que o governo, a quem faltaria “cultura artística”, se interessasse em apoiar. No entanto, ao menos para a tela histórica sobre a retirada pernambucana, Aurélio havia entrado com pedido junto à Assembleia Provincial ainda em abril de 1881 para a quantia de 10:000\$ – o que só foi autorizado em abril de 1882, portanto após a chegada de Aurélio ao Rio e a cética publicação mencionada. Ao chegar, trazia na bagagem “paisagens, figuras e marinhas” que atestariam a firmeza de sua mão<sup>122</sup>. Interessante ressaltar, em virtude dessa manifesta descrença, que a iniciativa de artistas em oferecer aos governos reproduções de fatos históricos, ganhará força com o estabelecimento dos governos regionais nos primeiros anos da República e a necessidade em se estabelecer uma narrativa de afirmação que passa pela visualidade. É

---

<sup>118</sup> *Jornal do Recife* (PE), 22 de janeiro de 1882, p. 02

<sup>119</sup> *Jornal do Recife* (PE), 08 de setembro de 1881, p. 03

<sup>120</sup> *Diário de Pernambuco*, 29 de dezembro de 1880, p. 02

<sup>121</sup> O tema da tela se refere ao episódio da invasão holandesa em que as tropas de Matias Albuquerque, com a proximidade dos holandeses de Recife, recuam na direção do Rio São Francisco. Por mais que o jornal tenha publicado a data de 1637, a data da retirada foi 1635.

<sup>122</sup> *Gazetinha* (RJ), 24 de janeiro de 1882, p. 02.

interessante, também, que dez anos depois, marcando o centenário da Inconfidência Mineira, o governo de Minas irá, de fato, comprar uma tela a Aurélio de Figueiredo sobre o movimento anticolonial. É ela, o *Suplício de Tiradentes*.

Mas voltemos para 1882. Nesse mesmo ano, teve lugar no Museu Nacional, no Rio de Janeiro, a *Exposição Antropológica Brasileira*, que contava, além de peças etnográficas e arqueológicas do próprio Museu Nacional – dirigido à época pelo naturalista alagoano Ladislau de Souza Mello e Netto (1838-1894) – peças do Museu Paraense Emílio Goeldi, do Museu Paranaense, do Lyceu do Ceará e dos Institutos Arqueológicos Alagoano e Pernambucano, com representações em pintura, escultura e fotografia. Um grande evento, de fato. E para ele, nosso artista foi contratado para, ao lado de Décio Villares (1851-1931), pintar 19 telas retratando indígenas, sendo algumas realizadas a partir de reproduções de naturalistas e outras a partir do modelo vivo. Aurélio realizou nove do total de retratos e Villares os outros dez<sup>123</sup>. Essa não era a primeira vez em que conviviam no ambiente de trabalho, posto que os artistas já haviam trabalhado juntos em Florença, sob a orientação de Pedro Américo, que também havia sido professor de Villares na AIBA.

Começa, então, um período em que Aurélio realiza seguidas mostras. Em outubro deste mesmo 1882, viaja o pintor para Recife a fim de fazer uma exposição. Montada no Liceu de Artes e Ofícios, contou com quadros de fantasia, gênero, paisagem e retratos de índios (certamente por conta da recente produção para o Museu Nacional). Eis a relação das telas apresentadas:

1. O Comércio;
2. A Lavoura;
3. A Estrela Dalva (fantasia no grande estilo);
4. Recordação;
5. Futuro Tribuno;
6. Paulo e Virgínia (fantasia romântica);
7. Idílio campestre (passagem [sic] animada);

---

<sup>123</sup> BORGES, Luiz Carlos; BOTELHO, Marília Braz. Positivismo e artes plásticas: o Museu Nacional e a I Exposição Antropológica Brasileira (1882). In: *Anais do XIII Encontro Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação*. Rio de Janeiro, 2012. Disponível em: <http://enancib.ibict.br/index.php/enancib/xiiienancib/paper/viewFile/3927/3050>, Acesso em: maio de 2018. ANDERMANN, Jens. Espetáculos da Diferença: A Exposição Antropológica Brasileira de 1882. In: *Topoi*. Revista de História. Vol. 5, N. 9, jul-dez de 2004. p. 128-170. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/topoi/v5n9/2237-101X-topoi-5-09-00128.pdf>. Acesso em: maio de 2018.

8. Mandolinata (aproveitável estudo do colorido);
9. Passagem de Vênus (fantasia);
10. D. Quixote (esboço para um grande quadro);
11. Pesar (pintura de gênero);
12. Coquetterie;
13. Passeio a floresta (paisagem animada);
14. O marido da doutora (estilo realista);
15. Botocuda Tamaré (retrato da velha selvagem mãe da tribo que esteve em exposição no Museu do Rio);
16. Botocudo (retrato de um selvagem pertencente à mesma família, executado do natural);
17. Thomé (retrato de um botocudozinho de quatro anos ainda sem os sinais característicos da sua raça);
18. Índio de Conception;
19. Honny soit qui mal y pense (fantasia);
20. Cometa (copiado do natural);
21. Cena íntima (quadro de gênero);
22. Orfã;
23. História da tia Bárbara (estilo realista);
24. Emigração Pernambucana (esboço de um grande quadro que o artista pretende executar em Paris para concorrer ao salão. Gênero batalha)<sup>124</sup>.

Dizia Alfredo Falcão, quem assina a matéria sobre a exposição, que a essas 24 telas, somar-se-iam outras. Falcão ainda roga para que a exposição fosse bem acolhida, posto que o público local seria “mesquinho e acanhado”, e precisava ir se “habituar a ver quadros”<sup>125</sup>. A exposição ficou aberta por sete dias e teve “muita regular concorrência”<sup>126</sup>, embora não saibamos, pelos jornais, nada sobre aquisições. O interessante, nesse caso, é ver que, ao que tudo indica, Aurélio ainda não havia realizado uma exposição com tamanha variedade de temas no tempo em que viveu em Recife. Geralmente expunha seus retratos e raras vezes os mesclava com uma ou outra tela de outro tipo. Certa vez, em uma das vezes que encontramos maior número de telas, o vemos

---

<sup>124</sup> *Jornal do Recife* (PE), 20 de outubro de 1882, p. 02

<sup>125</sup> *Ibidem*.

<sup>126</sup> *Jornal do Recife* (PE), 31 de outubro de 1882, p. 01

expor na casa fotográfica de Ducasble oito telas: quatro retratos, três naturezas mortas e um esboço que dizia o crítico Alfredo Falcão comentaria somente ao estar terminado<sup>127</sup>, nos deixando desejosos de maiores informações.

Há, também, alguns elementos importantes na lista de obras, tais como a presença do esboço da tela que havia sido autorizado o pagamento para a execução, o desejo de realizá-la em Paris – tal qual seu irmão realizava suas grandes telas históricas em Florença – e a pretensão de colocá-la para concorrer no gênero de batalha. Também chama a atenção a quantidade de telas de fantasia apresentadas, assunto que, veremos, irá dar lugar a outros tipos de telas. Por fim, a menção da presença de uma das telas na exposição do Museu Nacional poucos meses antes era um fator de reconhecimento a ser demarcado e, para nós, é o indício de uma tela que alcançou públicos bastante diversos, tendo sido expostas com objetivos também diversos.

Entre 1883 e 1884 realizou muitas exposições no Rio de Janeiro, sendo que mais de uma vez na *Glace Elegante*, uma reconhecida galeria da cidade. Sobre uma dessas exposições, particularmente a que se deu em novembro de 1883, na qual Aurélio não expôs nenhuma paisagem, a crítica publicada na *Gazeta de Notícias*, após comentar as telas, acusa a falta de interesse dos cariocas nos assuntos de arte, a falta de “ricos amadores” e diz era “preciso lembrar” que, no Rio de Janeiro, só podia “ter inspiração artística o paisagista”<sup>128</sup>. Em fevereiro de 1884, realizou, ainda, uma exposição em seu atelier no Campo da Aclamação – atual Campo de Santana – cuja abertura foi feita pelo Imperador D. Pedro II. Dentre outras telas, estava exposta a *Francesca da Rimini* e cobrava-se o valor de 500 réis para o ingresso<sup>129</sup>.

Em 1884, Aurélio participou ainda da Exposição Geral da Academia Imperial de Belas Artes, última organizada no império<sup>130</sup>, onde expôs alguns de seus mais famosos quadros, como *Francesca da Rimini*, *Cecy no banho*, e *Tiradentes*; mas também: *O último beijo*; *Marinha*; *Contemplativa*; *Cesta de flores*<sup>131</sup>. Antes, porém, *Francesca da Rimini* foi exposta mais duas vezes, uma em março, no pavilhão do Largo de São Francisco, e outra em abril, na exposição da *Glace Elegante*. Pelos serviços prestados por ocasião da

---

<sup>127</sup> *Diário de Pernambuco*, 19 de setembro de 1881, p. 08

<sup>128</sup> *Gazeta de Notícias* (RJ), 25 de novembro de 1883, p. 01

<sup>129</sup> *Gazeta de Notícias* (RJ), 23 de fevereiro de 1884, p. 04

<sup>130</sup> A próxima exposição seria organizada somente após dez anos, já sob o regime republicano e após a reforma que levou a Academia Imperial de Belas Artes, tornar-se Escola Nacional de Belas Artes.

<sup>131</sup> ACADEMIA IMPERIAL DAS BELAS ARTES, Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Typ. E Lithographica Vapor, Lombaerts e Comp., 1884. não paginado, il. (Org. por L.de Wilde).

exposição da AIBA, em março do ano seguinte recebeu, de D. Pedro II, a mercê de cavaleiro da Ordem da Rosa<sup>132</sup>.



Imagem 12: Aurélio de Figueiredo, Francesca de Rimini, 1883, óleo sobre tela, 272x206cm  
Acervo: Museu Nacional de Belas Artes

Em dezembro, envia algumas “belas fantasias e esboços” para serem expostas na galeria Ducasble<sup>133</sup>, em Recife, a mesma onde expunhas os retratos que pintava por encomenda. E, em fins de 1885, fará a viagem que abriu este capítulo, levando, então, suas 20 telas a Montevideú, onde, segundo nos conta em livro sua filha, também recebeu encomendas, como a do General Santos<sup>134</sup>, Presidente da República do Uruguai, que lhe

<sup>132</sup> Criada por D. Pedro I em 1829, a Imperial Ordem da Rosa, premiava civis e militares, brasileiros ou estrangeiros, que se distinguissem por sua fidelidade ao imperador ou por serviços prestados ao Estado. Nessa ocasião, D. Pedro II premiou ainda: Grau de Grande Dignitário – Vitor Meirelles de Lima e Pedro Américo de Figueiredo e Melo; de oficial – José Maria de Medeiros, Leopoldo Aeck e Pedro José Pinto Peres; de cavaleiro – Antonio Firmino Monteiro, Vicente Cernicchiaro, Marc Ferrez, José Ferraz de Almeida Junior e Augusto Rodrigues Duarte. *Monitor Campista* (RJ), 12 de março de 1885, p. 02.

<sup>133</sup> *Jornal do Recife* (PE), 06 de dezembro de 1884, p. 03

<sup>134</sup> Máximo Santos (1847-1889), presidente do Uruguai de 1882 a 1886.

pediu seu retrato<sup>135</sup>. Um exemplo desses trabalhos feitos durante sua passagem por Montevideu pode ser visto no acervo que fica na Casa Rivera, do Museo Histórico Nacional desta cidade. Falo do retrato de José Pedro Ramírez (1836-1913), político polêmico, advogado e periodista uruguaio.



Imagem 13: Aurélio de Figueiredo. Retrato de José Pedro Ramírez, s/d, óleo sobre tela, 236x165,5cm, Acervo: Museo Histórico Nacional de Uruguay

---

<sup>135</sup> CORDOVIL, Heloysa Figueiredo. Op. Cit. p. 20.

Como podemos supor pelo tempo empreendido na feitura das encomendas recebidas, Aurélio permaneceu um determinado tempo em Montevideu, montando atelier e trabalhando como desenhista na *Ilustración Uruguaya*<sup>136</sup>. Em seu retorno, como também era romancista e se dedicava à poesia, escreveu o romance *O Missionário*, que em 1890 chegou a ganhar um prêmio do jornal *Correio do Povo*, que circulava no Rio de Janeiro.

Aurélio de Figueiredo, afirmou sua carreira de pintor ainda no período imperial. Mesmo sendo sempre referenciado com menções a seu irmão, a quem se destinavam os maiores reconhecimentos nesse momento, sempre teve lugar próprio no mundo das artes. Atuou de diversas formas, como pintor, escritor e professor. Em 1884, vemos mais uma vez seu nome ligado ao ensino, dessa vez de “desenho de figura” no Lyceu Engenho Velho, que havia sido fundado em 1882<sup>137</sup>. Nunca chegou a ser Professor da AIBA, portanto seu sustento dependia dos quadros que conseguisse vender – fosse por encomenda, fosse nas exposições – e de uma ou outra aula. Ao mesmo tempo, mesmo sendo um artista bastante inserido na corte, não era necessariamente um dos protegidos do Imperador, como, novamente, seu irmão ou Vitor Meirelles. Assim, nunca esteve à margem, mas também nunca esteve oficialmente atrelado às instituições monárquicas. Quando vem a República, portanto, se Aurélio não será afastado de nenhum meio como Pedro Américo, que embora fortemente ligado ao imperador, era republicano, precisará encontrar alguns meios para manter-se no local onde sempre esteve: no mercado de arte.

Para entender Aurélio de Figueiredo é preciso pensá-lo como alguém que simpatizava com os novos conceitos e ideais que circulavam na ocasião. Não tão ferrenho positivista como seu amigo e colega Décio Vilares, pode-se ver pela própria escolha de temas para seus quadros, mesmo sem encomendas, alguns traços do pensamento republicano. Antes mesmo de findo o Império, vimos que se dedicava a pintar temas como a Inconfidência Mineira, tema que será retomado muito fortemente pela República. No calor da hora, tal qual Pedro Américo e Décio Vilares, se propôs a pintar uma grande tela em homenagem à abolição, tela essa que não teve apoio para fazer, tanto que seu amigo, o engenheiro maranhense Ennes de Souza (1848-1920)<sup>138</sup>, lança uma subscrição popular

---

<sup>136</sup> A *Federação* (RS), 28 de novembro de 1885, p. 02

<sup>137</sup> A *Estrella* (RJ), 11 de maio de 1884, p. 03.

<sup>138</sup> Antonio Ennes de Souza era professor da Escola Politécnica do Rio de Janeiro e, com a República, ingressa na política, tendo sido eleito deputado federal pelo maranhão em 1891. Para maiores informações sobre sua biografia, ver: <https://cpdoc.fgv.br/sites/default/files/verbetes/primeira-republica/SOUSA,%20Antonio%20Ennes%20de.pdf>. Acesso em: junho de 2018.

nas redações dos jornais, com intuito de levantar a verba necessária para a realização da obra<sup>139</sup>.

O recurso da subscrição popular era relativamente bastante comum à época, tanto que, no mesmo período, se fazia uma pela construção de um mausoléu para o Visconde do Rio Branco (1819-1880), aproveitando o ensejo das comemorações pela assinatura da Lei Áurea para homenagear à memória do político. No entanto, no seio das mesmas comemorações, aquela proposta para facilitar a execução de uma tela que imortalizasse o fato histórico da abolição, não teve sucesso. A cota para quem assinasse a lista depositada nas redações dos jornais era de 500 réis, mas, segundo as palavras de *A Época*, parece ter “caído no mais deplorável e injustificável esquecimento”<sup>140</sup>. No entanto, o esboço do quadro ficou exposto na *Glace Élégante*, juntamente com o esboço de um quadro sobre o mesmo tema feito pelo amigo Décio Villares<sup>141</sup>.

Porém, nesse mesmo ano de 1888, Aurélio foi convidado pelo então presidente da Província do Amazonas, Joaquim Cardoso de Andrade, para ir a Manaus e negociar a encomenda de alguns quadros. Pelo jornal *Diário de Notícias*<sup>142</sup>, de Belém, sabemos que o pintor, em breve passagem pela capital paraense no caminho para Manaus, informa que segue já levando um retrato a óleo da Princesa Isabel<sup>143</sup>, portanto, levou-o pronto o pintor de seu atelier no Rio de Janeiro.

---

<sup>139</sup> *A Época* (RJ), 15 de maio de 1888, p. 02.

<sup>140</sup> *A Época* (RJ), 23 de maio de 1888, p. 01.

<sup>141</sup> *A Estação* (RJ), 15 de junho de 1888, p. 13

<sup>142</sup> *Diário de Notícias* (PA), 04 de setembro de 1888, p. 02

<sup>143</sup> Atualmente, a tela pertence ao acervo do Instituto Geográfico e Histórico do Amazonas, onde está exposta. Há, também, no instituto, um retrato de D. Pedro II atribuído a Aurélio de Figueiredo, porém, ao passar por processo de restauro, revelou-se a assinatura Irineu, corte.



Imagem 14: Aurélio de Figueiredo, Retrato da Princesa Isabel, 1888, óleo sobre tela  
Acervo: Instituto Geográfico e Histórico do Amazonas

Mas, ainda segundo o mesmo *Diário de Notícias*<sup>144</sup>, a ideia inicial da encomenda era de se fazerem quatro retratos, sendo que, dois deles, dos conselheiros João Alfredo e Dantas, acabaram sendo substituídos pela encomenda de um grande quadro alegórico sobre a abolição no Amazonas, o que originou a *Redenção do Amazonas*<sup>145</sup>, quadro que representa a libertação dos escravos na Província, ocorrida alguns anos antes da abolição em escala nacional<sup>146</sup>.

<sup>144</sup> *Diário de Notícias* (PA), 07 de outubro de 1888, p. 02

<sup>145</sup> A tela, hoje, pertence ao acervo da Pinacoteca do Amazonas e está exposta na Biblioteca Pública do Amazonas. Sua catalogação, porém, é sob nome de Lei Áurea no Amazonas.

<sup>146</sup> O Amazonas foi o segundo estado brasileiro a libertar os escravos, fato que se deu em 10 de julho de 1884. Estava à frente da Província, na época, Theodoro Carlos de Farias Souto. Alguns meses antes,

Mas o que chama a atenção nesse processo de definição do que seria feito, no entanto, é o caráter abolicionista de toda a proposta. Princesa Isabel, responsável por assinar a Lei Áurea, está representada com as vestes que usou na assinatura da lei e aponta para um documento, de modo incisivo; João Alfredo Correa de Oliveira (1835-1919) e Manuel Pinto de Sousa Dantas (1831-1894), que acabaram não sendo retratados, foram políticos fortemente envolvidos com a causa abolicionista e, particularmente, foi à época em que o primeiro esteve como presidente do Conselho dos Ministérios que foi aprovado o projeto da Lei Áurea. Já Sousa Dantas, foi responsável pelo que ficou conhecido como *Projeto Dantas*<sup>147</sup>, de 1884, que definia algumas diretrizes para a emancipação dos escravos e que, após reformulado, acabou por, no ano seguinte, ser promulgada a Lei dos Sexagenários<sup>148</sup>.

Assim, da representação de personalidades importantes para a política abolicionista nacional, abriu-se espaço para a representação alegórica da emancipação dos escravos em âmbito local. E com isso, Aurélio, que poucos meses antes não havia tido apoio para fazer sua alegoria sobre a abolição, encontrou no Amazonas, terreno fértil para executar a desejada homenagem.

---

precisamente em fevereiro, o Ceará havia sido o primeiro estado a dar a liberdade a seus escravos. E, a título de curiosidade, Areia, a cidade de nosso pintor, dez dias antes da assinatura da Lei Áurea, libertou seu último escravo.

<sup>147</sup> O Projeto, inicialmente, provocou reação negativa pois não previa nenhum tipo de indenização aos proprietários de escravos ao lhes darem a liberdade a partir dos 60 anos. O projeto também obrigava a matrícula de todos os escravos no prazo de um ano, o que representaria a identificação dos menores de 14 anos e assim forçar a aplicação da "Lei do ventre livre", além de, via prova de filiação, tornar livres aqueles escravos trazidos após a proibição do tráfico, em 1831. Por fim, proibia a transferência de domicílio, evitando que províncias como Ceará e Amazonas, que tinham acabado de emancipar seus escravos, vendessem negros para outras regiões do país. O projeto previa, ainda, assistência ao liberto via instalação de colônias para cultivo da terra. Após várias brigas, caiu o gabinete Dantas e o conselheiro seguinte, José Antônio Saraiva, promoveu as emendas que levaram à sua aprovação.

<sup>148</sup> A Lei nº 3.270, de 28 de setembro de 1885 concedia liberdade aos escravos com mais de 60 anos.



Imagem 15: Aurélio de Figueiredo, Lei Áurea no Amazonas, s/d, Óleo-sobre tela, 60 x 314cm  
Acervo: Pinacoteca do Estado do Amazonas

Durante sua estadia em Manaus, porém, na vizinha Belém instalava-se uma pendenga com relação à pintura do teto do Teatro da Paz que passava, à época, por sua primeira intervenção. Estava encarregado de realizar a pintura do teto do teatro o pintor romano Domenico De Angelis (1853-1900), que fora também contratado para realizar a decoração da Catedral de Belém quando de sua modernização iniciada em 1881<sup>149</sup>. Instalou-se, porém, uma dúvida sobre a pintura do teto do teatro: Domenico De Angelis pretendia fazer a pintura à tempera e o administrador do teatro, João Olympio Rangel, queria que fosse respeitado o contrato e feita a óleo, inclusive por ser mais resistente, adequar-se mais ao clima quente e úmido da região e por Belém possuir profissionais preparados para realizar futuros possíveis reparos<sup>150</sup>. Dado o impasse e sabendo o Presidente de Província, Miguel José de Almeida Pernambuco, que Aurélio de Figueiredo

<sup>149</sup> RODRIGUES, Silvio Ferreira. *Todos os caminhos partem de Roma: arte italiana e romanização entre o império e a república em Belém do Pará (1867-1892)*. 2015. 425f. Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Pará, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Belém, 2015. Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia.

<sup>150</sup> SILVEIRA, Rose. *Histórias invisíveis do Teatro da Paz: da construção à primeira reforma*. Belém do Grão-Pará (1869-1890). Belém: Paka-Tatu, 2010. p. 229-230.

quando de sua curta passagem pela cidade a caminho de Manaus, esteve em visita ao Teatro da Paz, a ele foi enviada uma carta fazendo uma consulta sobre a questão.

Em sua resposta, Aurélio se amparou em exemplos como o teto do convento de São Francisco, na Paraíba e do convento de São Bento, no Rio de Janeiro, obras dos jesuítas há mais de um século e ainda em perfeito estado, para justificar que a pintura a óleo sobre madeira não apresentaria problemas, mesmo no clima úmido local. Cita, de outro lado, os exemplos dos tetos do Grande Hotel, em São Paulo, e do Hotel Provinciano, no Rio de Janeiro, feitos em estuque e que já estaria com a cor alterada e o estuque rachado. Segue, ainda, com uma comparação entre o teto do Salão dos Quinhentos, no Palácio da Senhoria, na França e o teto da Capela Sistina, onde o primeiro, pintado a óleo sobre madeira, estaria em perfeito estado, enquanto que o segundo teria enormes fendas em seus estuques. E para finalizar, sobre a possibilidade de se fazer pintura sobre lona, descarta citando o exemplo malsucedido do teto do Teatro São Pedro de Alcantara, no Rio de Janeiro<sup>151</sup>. Apoiado na carta de Figueiredo, a petição de De Angelis para promover a mudança de técnica foi, naquele momento, indeferida<sup>152</sup>.

Aurélio levou cerca de dois anos executando a grande alegoria para o governo do Amazonas, por fim, quando a terminou, já era a República... *Redenção do Amazonas* foi exposta primeiramente no Rio de Janeiro, ao lado de outras telas a óleo, em um barracão construído “expressamente para esse fim” no Largo de São Francisco de Paula<sup>153</sup>. A data para abertura da exposição que apresentaria uma alegoria da liberdade dos escravos ao público não poderia ser mais significativa: 13 de maio de 1890.

Nesse mesmo ano, Aurélio estava não só produzindo a todo vapor, como ainda se envolveu na discussão da reforma do ensino artístico que dividiu professores e alunos da Academia de Belas Artes. Três projetos de reforma e um projeto de extinção da Academia foram discutidos<sup>154</sup> e Aurélio de Figueiredo, juntamente com Décio Villares e

---

<sup>151</sup> *Diário de Notícias* (PA), 01 de novembro de 1888, p.02.

<sup>152</sup> Rose Silveira discorre ainda sobre uma comissão formada no ano seguinte para avaliar mais uma vez a questão dando parecer à técnica da pintura a óleo. A questão, no entanto, só foi de fato resolvida quando da mudança no quadro administrativo da Província, que deu anuência para De Angelis fazer o teto em têmpera. SILVEIRA, Rose. Op. Cit. p. 229-235.

<sup>153</sup> *O Pharol* (MG), 06 de maio de 1890, p. 01.

<sup>154</sup> CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. Os embates no meio artístico carioca em 1890 - antecedentes da Reforma da Academia das Belas Artes. *19&20*, Rio de Janeiro, v. II, n. 2, abr. 2007. Disponível em: [http://www.dezenovevinte.net/criticas/embate\\_1890.htm](http://www.dezenovevinte.net/criticas/embate_1890.htm). Acesso em: julho de 2018.

Montenegro Cordeiro, estava ligado à elaboração do projeto que pedia sua extinção, conhecido como *Projeto Montenegro*<sup>155</sup>.

A cena era a seguinte: a crise que se abatia sobre a política nacional e que culminou na República se fazia também sentir no interior das instituições imperiais, não sendo diferente na Academia Imperial de Belas Artes. Com a mudança de regime, fez-se imperativo a renovação dos órgãos administrativos e também de educação. Em meio a essa cena de reestruturação, grupos se organizaram para elaborar suas propostas. Havia uma disputa entre os “novos” e os “velhos” e, segundo a historiadora da arte, Ana Cavalcanti, havia dois grupos entre os “novos”: o dos “Positivistas” – Aurélio, Vilares e Montenegro – e o dos estudantes que apoiaram os professores Rodolpho Bernardelli e Rodolpho Amoedo<sup>156</sup>. Ambos queriam mudanças, no entanto, as dos chamados “Positivistas” propunham a eliminação total da Academia, ficando no lugar, cursos em ateliês de mestres subvencionados pelo governo. Os estudantes é quem escolheriam o atelier que gostariam de frequentar. A proposta tinha, também, forte caráter descentralizador, pois previa a fundação de museus em todos os estados da federação, difundindo, assim, a arte pelo país.

As discussões foram acirradas e acompanhadas fortemente pela imprensa. Chegou-se, inclusive, a se criar cursos públicos de pintura e escultura, denominado, *Atelier Livre*, que funcionaria no Largo de São Francisco, no mesmo barracão onde Aurélio havia exposto sua *Redenção do Amazonas*. Mas, no fim, a proposta dos “Positivistas” não foi ouvida e os resultados da reforma foram a renovação do corpo docente, o retorno das Exposições Gerais anuais, o restabelecimento dos Prêmios de Viagem e a criação do novo prêmio de viagem para o melhor participante da Exposição Geral<sup>157</sup>.

A década de 1890 será marcada, portanto, por uma tomada de postura política mais incisiva no mundo das artes, pois, além de se envolver na questão da reforma do ensino, em 1893, Aurélio tenta reunir os artistas para a criação de um “centro de atividade e expansão artísticas, e a subsequente fundação de uma ‘Galeria Livre’, onde as produções da arte nacional possam ser colecionadas e zeladas escrupulosamente a fim de bem

---

<sup>155</sup> Projeto de Reforma no Ensino das Artes Plásticas, apresentado ao cidadão Ministro e Secretários dos Negócios do Interior pelos cidadãos Montenegro Cordeiro, Décio Villares e Aurélio de Figueiredo. Rio de Janeiro: Typ. Central, 1890.

<sup>156</sup> CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. Op. Cit.

<sup>157</sup> Ibidem.

realizarem os fins a que são destinadas”<sup>158</sup>. A iniciativa não obtém sucesso, mas aponta o engajamento do pintor que, anos antes, já havia se preocupado com a existência de uma coleção pública de arte.

Nos idos de 1884, Aurélio toma a iniciativa de fazer a proposta – para a qual conseguiu apoio de outros pintores e escultores – de que o governo estabelecesse uma pequena contribuição obrigatória aos visitantes das exposições anuais da AIBA a fim de que gerasse fundos para a aquisição de trabalhos expostos que seriam selecionados via júri, enriquecendo, assim, a galeria daquela instituição<sup>159</sup>. Vemos, por esses exemplos, que a formação de coleções sempre esteve presente nas preocupações do artista.

Vale ressaltar que, para além de sua atuação destacada nas discussões de questões envolvendo o ensino artístico, Aurélio continua não só produzindo, mas expondo e viajando. Em meio a esse cenário de muito trabalho, não chega a se afastar totalmente de Pernambuco. Em 1890, em comemoração aos dez anos da inauguração do Liceu de Artes e Ofícios de Recife, montou-se uma programação da qual fazia parte uma exposição de quadros. Entre os artistas que figuravam com “originais”, encontramos o nome de Aurélio de Figueiredo<sup>160</sup>. Mas nós viemos discutindo, aqui, vários aspectos de carreira do pintor, porém a paisagem ainda não teve destaque e já vamos entender porque.

Ao longo da década de 1880, portanto, nas exposições de Aurélio de Figueiredo podemos acompanhar a tímida presença da pintura de paisagem. Em 1887, por exemplo, expõe duas delas no *Salon de Wilde*, no Rio de Janeiro<sup>161</sup>. Porém, isso tende a mudar... Em fins de 1893, Aurélio parte para Juiz de Fora (MG) com sua família e logo após sua chegada, tal qual havia feito no Recife há pouco mais de uma década, anuncia no jornal *O Pharol*, seus serviços. A diferença está no trabalho que oferece, posto que dessa vez, encarregava-se de pintar retratos a óleo, *vistas, paisagens*, etc. e para contatá-lo, fossem, primeiro ao Hotel Rio de Janeiro<sup>162</sup>, depois em um endereço à rua Santo Antônio<sup>163</sup>.

---

<sup>158</sup> Pinacoteca do Estado de São Paulo. Centro de Documentação e Memória. Fundo Aurélio de Figueiredo. Localizador: 1.1389.1

<sup>159</sup> *Gazeta de Notícias* (RJ), 14 de maio de 1884, p. 01

<sup>160</sup> A exposição também contou com telas de Pedro Américo, Victor Meirelles, Telles Júnior, Antônio Parreiras, Franco de Sá, França Junior, Arcenio, Gadault e outros que o jornal não fornece, evidenciando o destaque aos citados. *Jornal do Recife*, 13 de dezembro de 1890, p. 02. Vale a menção, também, ao fato de o Liceu ter montado, em 1888, uma galeria com elementos de estudo para seus alunos, donde figuravam cópias e originais. A galeria, ao ser inaugurada, contava com 40 obras e, dentre elas, um original de Aurélio de Figueiredo intitulado Luiz de Camões. *Diário de Pernambuco*, 09 de agosto de 1888, p. 03

<sup>161</sup> *Gazeta de Notícias* (RJ), 22 de agosto de 1887, p.01. Nessa mesma exposição também haviam obras de Belmiro de Almeida e do ourives Valentim

<sup>162</sup> *O Pharol* (MG), 21 de novembro de 1893, p. 02. O anúncio repete-se por vários dias.

<sup>163</sup> *O Pharol* (MG), 28 de dezembro de 1893, p. 02.

Pretendia demorar-se na cidade, tanto que, além dos anúncios oferecendo seus serviços, publica anúncios procurando quem alugasse piano. E aqui um parêntese: Aurélio foi para Minas Gerais com a família – não sozinho para uma curta temporada – e, a essa altura, suas filhas, que viriam a se tornar concertistas e professoras de música, já estudavam piano. Essa, então, a importância desse anúncio: o intuito de estabelecimento, ainda que temporário, do artista e sua família. Já a importância do anúncio em que oferecia seus serviços, é a retomada da estratégia de oferecer seus serviços com a imprensa, sendo que agora, não mais oferecendo pinturas históricas, mas sim vistas e paisagens, algo que, junto aos retratos, teria maior saída.

Nos primeiros anos após seu retorno da Europa e mesmo quando de seu estabelecimento no Rio de Janeiro, Aurélio sofreu algumas críticas que enfatizavam a predileção por temas ou formas de pintar que não eram do gosto do público. Certa vez, no ano de 1884, a coluna *Notas à margem*, da *Gazeta de Notícias* do Rio de Janeiro, comentando sobre o fato da falta de cultura daqueles que possuíam dinheiro para adquirir obras de arte a ponto de ornarem seus palácios com “fotogravuras baratas e oleografias chinfrins” e criticando o fato de o critério artístico privilegiar o tamanho das obras, argumenta:

Desconfio até que a razão porque até aqui não tem feito sucesso o Sr. Aurélio de Figueiredo, é que esse notável, embora jovem, artista tinha até há pouco tempo se entregado de preferência ao estudo de cabeças. Agora que ele vai pintando corpos inteiros, talvez agrade mais. E afinal, eles têm razão: Ora, imagine-se quantas cabeças não hão de ser precisas para encher as paredes de uma sala!<sup>164</sup>

Interessante notar que não só o tema das cabeças seria pouco atrativo, como o porte das obras é salientado, evidenciando certa predileção pelas grandes obras, que preenchessem as grandes paredes de pés direitos altos dos palácios e palacetes, algo que, tende a ir se modificando com as casas burguesas. No entanto, em uma coisa, todas as críticas foram unânimes: era Aurélio de Figueiredo, um talentosíssimo colorista. A exatidão dos traços, por mais que frequentemente elogiada, não encantava tanto quanto o uso de suas cores. Os mais diferentes críticos e lhe rendiam as maiores deferências.

---

<sup>164</sup> *Gazeta de Notícias* (RJ), 14 de maio de 1884, p. 01

Pela trajetória de Aurélio de Figueiredo, podemos acompanhar quando a paisagem vai figurando mais nas exposições e começando a ser mais adquirida. Acompanhar as exposições de Aurélio é, também, vê-lo se moldando aos gostos do público. Sem abandonar a pintura histórica e nem mesmo o retrato, Aurélio passa a direcionar suas propostas de telas com temas históricos a governos e não mais oferecê-las em anúncios ao público em geral. Para este, vai oferecendo cada vez mais paisagens em detrimento, também, de suas *fantasias*.

## Paisagens em trânsito

### CAPITAL FEDERAL

Aurélio de Figueiredo inaugurou ontem uma exposição de novos quadros.

O talentoso pintor empreendeu há tempos uma excursão artística pelo nosso estado e daqui levou uma coleção de belas paisagens, algumas das quais vão agora figurar naquela exposição<sup>165</sup>.

Aurélio havia estado, como acabamos de ver, em Minas Gerais. Enquanto lá esteve, passou por algumas cidades e pintou-as, bem como a seus arredores. A escolha pelo local da viagem e o fato de tê-la feito com sua família não foram aleatórios. Uma vez que a família de Paulina era de Minas - seu sogro era natural de Ouro Preto – passar uma temporada na região com esposa e filhas podia apresentar outros interesses que o apenas profissional, dando, inclusive, maior sentido à opção por se deslocar oferecendo seus serviços em um local que só irá chamar a atenção dos artistas em viagem décadas depois.

A cada cidade que pretendia se demorar um pouco mais, lançava nas páginas dos jornais seus anúncios de que aceitava encomendas de retratos a óleo<sup>166</sup>. É interessante notar a estratégia de Aurélio, ao instalar-se momentaneamente em Ouro Preto, ainda capital de Minas Gerais. O pintor oferecia, ao mesmo tempo, retratos à população em geral e para a Câmara dos Deputados, um projeto para a criação de uma galeria histórica

<sup>165</sup> *Minas Gerais*, 20 de agosto de 1894, p. 05.

<sup>166</sup> *O Estado de Minas*, 30 de maio de 1894, p. 03.

de Minas e representações em tela dos principais quadros da Inconfidência, o que após alguns anos de tramitação, foi negado<sup>167</sup>.

Mas, ainda em Ouro Preto, escreveu uma carta ao *Jornal do Commercio* do Rio Janeiro que a publicou na íntegra, mas da qual selecionamos pequeno trecho. Chamava-se, a carta, *Impressões de viagem*:

Não há nada mais agradável ao espírito afeito ao estudo e à contemplação da natureza do que um salto a regiões desconhecidas e inexploradas, onde cada paragem é uma fonte de novas pesquisas artísticas, cada trecho uma revelação de novos horizontes estéticos; e, quando esse salto é dado não só através do espaço mas também do tempo, então o gozo contemplativo chega ao mais elevado grau – na convivência íntima da alma com toda uma geração passada que surge por encanto de além túmulo para falar-lhe na linguagem imperecível do ferro e do madeiro, do bronze e do granito, da época das suas grandezas e dos seus esplendores, das suas conquistas e dos seus florescimentos, da sua vida, enfim!

(...)

Conheço quase todas as capitais dos estados brasileiros, desde Manaus até São Paulo; conheço, além das capitais, muitas das mais antigas cidades e vilas do interior, onde as tradições da época colonial permanecem mais intactas; pois bem, nunca supus ver o que presenciei em Ouro Preto, isto é: uma cidade situada à margem de uma grande via férrea, iluminada à luz elétrica, e guardando o aspecto inalterado do princípio do século XVIII, quando foi fundada!<sup>168</sup>

Segue Aurélio com a descrição encantada dos pormenores da natureza e da arquitetura de Ouro Preto, bem como fala dos festejos que participou na cidade e que o fizeram lembrar de sua também colonial Areia. Longe do sentimento de associar Ouro Preto à “verdadeira” identidade do brasileiro ou mesmo da arte nacional, seu encantamento diante do que viu na cidade em muito se assemelha daquele despertado em

---

<sup>167</sup> *Minas Gerais*, 07 de julho de 1896, p. 1. O parecer da Comissão de Comércio, Indústria e Arte expunha que a realização da proposta poderia ser adiada para momento mais oportuno, haja vista o Estado ter acabado de erigir uma estátua em homenagem a Tiradentes e estar envolvido com a edificação da nova capital, que viria a ser transferida para Belo Horizonte no ano seguinte.

<sup>168</sup> *Jornal do Commercio* (RJ), 01 de maio de 1893, p. 01

Mário de Andrade quando de sua primeira viagem a Minas no ano de 1919<sup>169</sup>. No entanto, outras informações nos saltam desse trecho: primeiro, a consciência da importância de se colocar em viagem para se ter novos temas e novos estímulos; e a menção às outras viagens que já havia feito àquela altura.

Ao voltar para o Rio de Janeiro, somente em junho de 1894, trazia na bagagem muito material para uma nova exposição, dessa vez, só de paisagens dos locais por onde havia estado. Foi inaugurada, então, no mês de setembro daquele ano, em seu atelier, uma exposição noticiada como muito visitada, tanto que precisou estender o tempo em que ficou aberta<sup>170</sup>. Eram mais de 30 quadros, onde a maioria eram paisagens de Minas Gerais. Nessa exposição, apresentou, também, o muito elogiado trabalho intitulado *O Copo de água*<sup>171</sup>. No ano seguinte, foi a vez de expor em São Paulo, onde já havia estado na década anterior, expondo pequenos quadros. Dessa vez iria expor na Associação Comercial e contava a exibição com paisagens, figuras e algumas telas de gênero<sup>172</sup>. Segundo *O Comércio de São Paulo*, as paisagens eram em bem maior número, mas os trabalhos de figura haviam agradado mais<sup>173</sup>. Suas representações da natureza, segundo a crítica, não trariam o vigor daquelas de Parreiras, mas sim uma “tonalidade doce e misteriosa”, tendo passado pela “organização de um poeta apaixonado por um ideal que foge, que se escapa, envolto em leve gaze dourada e enganadora”. No entanto, a crítica encoraja a aquisição de suas telas, que seriam dignas de figurar nas salas da “melhor sociedade” paulistana<sup>174</sup>.

Segundo os jornais, a exposição foi bastante visitada, já contando com vendas no dia de sua inauguração, e o *Correio Paulistano*, ao destacar as telas das quais mais se tinha agradado, fornece a lista de 14 delas, dentre as quais podemos ver paisagens do Rio de Janeiro, Juiz de Fora e Ouro Preto. Da capital, depois de um mês de exibição, parte o artista para Santos, onde monta nova mostra, dessa vez acompanhado de Benedito Calixto.

A opção de Aurélio em se manter fiel aos preceitos acadêmicos e não se engajar à escola moderna de pintura de paisagem, foi muitas vezes criticada ao longo de sua

---

<sup>169</sup> Tal qual Aurélio de Figueiredo, Mário de Andrade também publicou sobre a arte de Ouro Preto, sendo que foram em quatro artigos veiculados pela *Revista do Brasil*.

<sup>170</sup> *Diário de Notícias* (RJ), 03 de setembro de 1894, p. 1; *Diário de Notícias* (RJ), 09 de setembro de 1894, p. 1.

<sup>171</sup> A tela pertence, hoje, ao Museu Nacional de Belas Artes.

<sup>172</sup> Há uma discrepância no tocante ao número de telas expostas. Enquanto *O Commercio de São Paulo* fala em 60, o *Correio Paulistano* fala em 65, sendo quatro de uma discípula. *Correio Paulistano*, 16 de abril de 1895, p. 02.

<sup>173</sup> *O Comércio de São Paulo*, 16 de abril de 1895, p. 01

<sup>174</sup> *O Comércio de São Paulo*, 19 de abril de 1895, p. 01

carreira, fosse em Pernambuco, Rio de Janeiro ou mesmo São Paulo. Ela era apontada como uma resistência de sua parte, por vezes até por certa teimosia, fazendo com que suas telas nesse gênero fossem mais uma criação sua, ordenada e idílica, do que a representação da força da natureza brasileira. Com frequência suas telas são tidas como inconstantes, seja em exposições individuais, seja naquelas realizadas pela Escola de Belas Artes. No entanto, seriam todas dignas de aquisição e de um pintor de talento. Não haviam telas medíocres, mas sim umas melhores que outras. Isso fica muito claro ao lermos as críticas sobre as paisagens que apresenta. Ora agradando mais, ora menos, variando de meio e crítico, naturalmente, suas paisagens acabam sempre com opiniões variadas.

Por ocasião de sua exposição em 1891, no Rio de Janeiro, assim o definiu a *Gazeta de Notícias*:

Não sabemos em que conta é tido o artista Aurélio de Figueiredo entre os seus colegas da Escola de Belas Artes, nem tão pouco entre os críticos e amadores cá da terra. Para nós, o nosso pintor, através as [sic] suas qualidades ou defeitos, revela um dote incontestável: a elegância. Seja qual for o assunto que trate o artista, traz sempre impresso o cunho da elegância e da distinção. Um camponês ou um pescador, se não são vasados pelos moldes arrebicados de Wateau [sic], denotam sempre dois entes do povo, vistos pelo prisma modificador, que resulta da frequência dos salões aristocráticos.

Será um mal? Não nos parece; porque nesta tal ou qual idealização intervém a personalidade do artista e isso constitui um dos *desiderata* da arte moderna<sup>175</sup>.

Assim, os meios aristocráticos com os quais convivia, não só por meio de suas relações com as artes, mas também por ser genro do Barão de Capanema e viver em seu meio, contribuíam para que a elegância exigida em seus tratos passasse para seu pincel. Mais de uma vez seu tratamento das cores será referido como sendo feito com elegância, ficando sempre ao fundo, uma questão de gosto e de concepção na forma de encarar a feitura de uma paisagem.

---

<sup>175</sup> *Gazeta de Notícias* (RJ), 19 de outubro de 1891, p. 01. Grifo do autor.

Para entender o lugar da paisagem na arte brasileira, somos levados à criação da Academia Imperial de Belas Artes, em 1826, e seu programa de estudos, onde se tinha a ideia de construção de uma identidade visual para a nação que ora se construía<sup>176</sup>. Até então, temos, naturalmente, registros da paisagem do território brasileiro, porém muitos deles feitos a partir das experiências de artistas e estudiosos estrangeiros que por aqui passaram e registraram a flora e fauna locais – muitos dos quais serviriam para estudos científicos.

A paisagem, enquanto prática de pintura, é um poderoso instrumento para uma (re)construção artística da realidade e, no Brasil, ela foi introduzida por estudiosos e viajantes que percorriam todo território nacional com suas vistas e registros de nossa natureza em gravuras, aquarelas e óleos, levando-os em seguida para outros locais até chegarem em seus lugares de origem, bem como pelo trânsito de artistas estrangeiros proporcionado pela criação da AIBA.

Lilia Schwarcz, ao abordar a produção de paisagens no Segundo Reinado, aborda como a natureza era interpretada como uma representação romântica, afirmando:

(...) o discurso sobre a paisagem se impõe entre o descritivismo mais realista e a postura mais idealizada e exemplar. Entre deslocamentos reais e paisagens imaginárias compunha-se uma representação nacional, feita de literatura, história/memória e iconografia oficial<sup>177</sup>.

Não podemos esquecer que foi nesse período que Aurélio foi aluno da Academia Imperial de Belas Artes, sendo sua formação permeada por uma concepção onde as artes, a literatura e os desenhos científicos estão no cerne do nacionalismo<sup>178</sup> e, particularmente, sua formação se deu em um momento em que a realização de pinturas históricas era o ápice de um pintor. Aurélio frequenta a Academia quando a memória e as telas da Guerra do Paraguai ainda são muito recentes, além de acompanhar o irmão na produção da célebre *Batalha do Avaí*. Se a pintura da natureza brasileira já era valorizada enquanto uma forma de representação da nação, essa ainda era vista sob os cânones da arte

---

<sup>176</sup> PORTELLA, Isabel Maria Carneiro de Sanson. *A pintura de paisagem no Brasil: a floresta na obra de Antônio Parreiras*. Dissertação (Mestrado). História e crítica da Arte, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Centro de Letras e Artes, (Almir Paredes Cunha), Rio de Janeiro, 2001.p. 2

<sup>177</sup> SCHWARCZ, Lilia Moritz. *A natureza como paisagem: imagem e representação no segundo reinado*. REVISTA USP, São Paulo, n.58, p. 6-29, junho/agosto 2003. p. 10.

<sup>178</sup> DIAS, Elaine. *Paisagem e academia: Félix-Émile Taunay e o Brasil (1824-1851)*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2009. p.318

européia. Não podemos, então, deixar de olhar para as paisagens de Aurélio de Figueiredo conscientes de sua formação. Ao mesmo tempo, devemos olhar para as críticas que cobram sua modernização como imbuídas de um sentimento de ressignificar essa noção de paisagem nacional.

Mas, voltando aos trânsitos... Passados três anos, mais uma vez nosso pintor rumo para expor na capital paulista. Na mala, dentre as 48 telas, mais uma vez boa quantidade de paisagens fluminenses e mineiras, algumas telas de gênero e até de temas religiosos, sendo essas, para Alfredo Camarate, que assina a crítica no *Correio Paulistano*, “visivelmente com intenções mercantis”<sup>179</sup>. Eis a imagem do catálogo na íntegra:

---

<sup>179</sup> *Correio Paulistano*, 06 de outubro de 1898, p. 01; *Correio Paulistano*, 07 de outubro de 1898, p.01.

1.1387

## EXPOSIÇÃO DE PINTURAS

— DE —

# AURELIO DE FIGUEIREDO

Installada no Salão nobre do "Banco Constructor e Agricola de S. Paulo"  
gentilmente cedido pelo seu digno Presidente o Illm.º Ex.º Snr.º Dr. José Pinto do Carmo Cintra.

RUA DE SÃO BENTO—ESQUINA DA RUA DA QUITANDA

## CATALOGO DOS QUADROS

VYP. PAUPERIO & CIA, S. PAULO

N.º	TITULOS	PREÇOS	N.º	TITULOS	PREÇOS
1	Vocação . . . . .	2:000\$000	26	Ilha Fiscal e morro da Armação (tomados da Alfandega, Rio) . . . . .	1:200\$000
2	Rapsodia das Vagas. . . . .	4:000\$000	27	Cabana (Juiz de Fóra) . . . . .	500\$000
3	Parque e Serra da Piedade, em Bello Horizonte, tomados do Grande Hotel. . . . .	2:000\$000	28	Brisas do mar <i>Após a Armação</i> <del>1:000\$000</del>	
4	<del>Navios no ancoradouro (Rio) <i>presente</i></del>	300\$000	29	<del>Bananeiras <i>presente</i></del>	<del>400\$000</del>
5	Ilha das Cobras (tomada da Alfandega)	400\$000	30	Quaresmas em flôr (Estação das Palmeiras, Rio) . . . . .	500\$000
6	Jaboticaba . . . . .	300\$000	31	O ruido da concha . . . . .	1:500\$000
7	O portão do quintal	600\$000	32	O Pão de Assucar (tomado do Boqueirão)	500\$000
8	Paineira em <i>mod.</i>	300\$000	33	Pedra Bonita (Jacarepaguá) . . . . .	400\$000
9	Morro do Pico e Fortaleza de Villegaignon (tomados da Alfandega) . . . . .	<del>300\$000</del>	34	Tarde luminosa (Rio de Janeiro) . . . . .	1:000\$000
10	Em pleno mar . . . . .	300\$000	35	A primeira filha . . . . .	3:000\$000
11	Os orgams (tomados do Flamengo) . . . . .	400\$000	36	O Riachuelo no ancoradouro . . . . .	400\$000
12	Paisagem . . . . .	120\$000	37	Borracheirinha . . . . .	2:000\$000
13	<del>Paisagem do Flamengo <i>presente</i></del>	<del>400\$000</del>	38	Ladeira da Estação (Lambary) . . . . .	400\$000
14	A jangada . . . . .	400\$000	39	Sonho de moça . . . . .	500\$000
15	Lanchas na Bahia do Rio de Janeiro . . . . .	300\$000	40	Faceirice . . . . .	400\$000
16	Trecho da Estrada União e Industria (Minas) . . . . .	350\$000	41	A filha do jardineiro . . . . .	450\$000
17	Lavadeiras (paisagem de Lambary) . . . . .	500\$000	42	Horizonte em fogo . . . . .	800\$000
18	Troncos caídos . . . . .	1:500\$000	43	Caes Faroux <i>J. Francisco Costa</i> <del>800\$000</del>	
19	Perspectiva aerea . . . . .	500\$000	44	Paisagem . . . . .	300\$000
20	Filha querida . . . . .	600\$000	45	Crepusculo <i>R. Freitas</i> <del>150\$000</del>	
21	O sapo morto . . . . .	800\$000	46	Fortaleza de Santa Cruz (tomada do Flamengo) <i>J. Benedito Estrelita</i> <del>800\$000</del>	
22	Rio Jamundá (Pará) . . . . .	500\$000	47	Bernardette Soubirous e suas duas companheiras, em frente á gruta de Lourdes, <i>arrando Tardente 2</i>	
23	Paisagem mineira (Campanha) . . . . .	2:000\$000	48	Apparição da Virgem á Bernardette no interior da gruta. Preço dos 2 quadros	8:000\$000
24	Avis rara . . . . .	4:000\$000			
25	Saudade . . . . .	1:000\$000			

*43 P. Fran. Costa - Largo do Alameda 4*  
*46 J. Benedito Estrelita - São Paulo e. e.*

Imagem 16: Catálogo da Exposição de Aurélio de Figueiredo  
Fonte: Centro de Documentação e Memória. Pinacoteca do Estado de São Paulo

A opção em colocar a imagem do catálogo e não apenas salientar as paisagens se deu pelo fato de este exemplar conter anotações de aquisições, dentre as quais podemos ver se tratarem todas de paisagens ou vistas, mesmo aquelas três que estão marcadas como sendo “presentes”. A tomar pela informação de que as telas foram pagas, esse “presente” deve ter sido por conta do pintor. Podemos identificar, ainda, a predominância de imagens do Rio de Janeiro e presença de cidades mineiras – Belo Horizonte, Lambari, Campanha e Juiz de Fora - e ainda de um rio amazônico discriminado como tendo sido feito a partir do estado do Pará<sup>180</sup>, o que nos permite deduzir que tenha sido feito a partir do trajeto para Manaus. Ironicamente, as duas telas com tema religioso “acusadas” de terem fins mercadológicos, não estão assinaladas...

O reduzido número de telas marcadas como adquiridas ao lado da presença de telas de paisagens de Minas Gerais nesse catálogo faz levantar a questão da quantidade de telas vendidas nessas exposições. Uma exposição em que figuravam 50, 60 telas, muitas vezes era uma reunião de telas já expostas e não vendidas em outros lugares ou outros tempos, podendo apresentar poucas telas produzidas recentemente. Isso também podemos avaliar através do trânsito, posto que acompanhando os passos de um artista, acabamos sabendo por onde e quando passou por determinado lugar que está sendo exposto. Para aqueles lugares que viaja com frequência ou arredores de onde vive, naturalmente apenas pelos nomes das telas, sem datas, é impossível ter tal informação, mas nesse caso em particular, a viagem de Aurélio para Minas Gerais se deu entre 1893 e 1894, ao menos quatro anos antes dessa exposição. De igual modo, quando expõe no Pará em 1907, apresenta uma tela da Igreja de São Francisco em Ouro Preto, passados mais de dez anos de sua viagem. Do mesmo modo, uma aproximação da produção desses artistas é dificultada quando vemos que telas feitas dez anos antes, por vezes voltam a serem expostas para outros públicos.

A não aquisição das telas, por mais que fossem muito frequentadas as exposições, nos apontam que muitos de seus visitantes – não muito diferente dos dias de hoje – as frequentavam pelo acontecimento, para fazer parte dele. Podiam não ter condições de comprar telas ou podiam não ter interesse em tê-las, como tantas vezes acusam os jornais e os críticos, mas não deixavam de participar do evento. Diante disso, para aqueles pintores que prioritariamente dependiam da venda de suas telas, a busca de novos circuitos se fazia fundamental. E ao buscar novos lugares para a apresentação e

---

<sup>180</sup> O Nhamundá (palavra que origina da indígena Jamundá) é um rio que banha os estados do Pará e do Amazonas.

comercialização de suas telas, acabavam também entrando em contato com outras naturezas e, por conseguinte, produzindo novas paisagens a serem postas em circulação.

Aurélio de Figueiredo é um teimoso: tem o raríssimo condão dos insistentes: quer lhe paguem mal, quer lhe paguem bem, quer venda, quer não venda, continua sempre e imperturbavelmente, a pintar; é, finalmente, um convicto, em toda a extensão da palavra!<sup>181</sup>

Por teimosia, por convicção, oportunidade, ou até necessidade, Aurélio expôs em São Paulo várias vezes. Já no ano de 1905 expõe algumas naturezas mortas, telas de gênero, de fantasia e paisagens<sup>182</sup> – sendo lamentado pela imprensa o pouco sucesso que obteve. E segue ainda por outras paragens.

Em março de 1907, volta Aurélio de Figueiredo a Belém e dessa vez não estava fazendo uma parada obrigatória por conta do trajeto do vapor. Nessa viagem, quase 20 anos depois de sua primeira passagem pela cidade, o intuito era a exibição para venda de quadros seus. Para isso, foi organizado no *foyer* do Teatro da Paz uma exposição com 66 obras suas, dentre telas de gênero, retratos, esboços de telas históricas, naturezas mortas e paisagens; óleos e aquarelas. Dessas mais de 60 telas, 19, a julgar por seus títulos, se tratavam da representação de locais – no entanto, veremos mais adiante, que há outros que são paisagens também, embora não de um lugar identificado e que há, ainda, telas de gênero em meio à paisagem e que muito nos falará dela, mas, por ora, fiquemos com o que se pode tirar do catálogo. São eles:

1. Quaresma em flor (Rio de Janeiro)
2. Capela e claustro em ruínas (Rio de Janeiro);
3. Serra de Petrópolis;
4. Praia Leblon (Rio de Janeiro);
5. Paisagem (Rio de Janeiro);
6. Hospital dos Ingleses (Botafogo);
7. Estrada de Freguesia (Jacarepaguá);
8. Pequena mata (Friburgo);

---

<sup>181</sup> *Correio Paulistano*, 07 de outubro de 1898, p. 01

<sup>182</sup> Dentre as telas comentadas no jornal, identifica-se paisagens do Rio de Janeiro. *O comercio de São Paulo*, 06 de julho de 1905, p. 01

9. Rio seco (Jacarepaguá, Rio);
10. Praia de Icarahy;
11. Morro da Babilônia (Rio de Janeiro);
12. Terraço da Igreja de São Francisco de Assis (Ouro Preto);
13. Corcovado;
14. Vale da Tijuca;
15. Praia de Botafogo;
16. Recanto de Paquetá;
17. Estudo à paisagem (Friburgo);
18. Praia da Gávea;
19. Crepúsculo (Tijuca)<sup>183</sup>

A paisagem do Rio de Janeiro claramente prevalece sobre todos os outros lugares, pois era onde vivia o artista. No entanto, vemos que seus arredores, como Petrópolis, Friburgo, Paquetá e Niterói também foram expostos, nos dando indícios da passagem do artista por esses lugares, talvez até em expedições artísticas. Há, inclusive, uma paisagem de Ouro Preto, em Minas Gerais, cuja sua passagem já acompanhamos. Para essa mostra, Aurélio não levará paisagens de outros lugares por onde esteve em trânsito para expor. Vimos que realizou algumas exposições em São Paulo e Santos, por exemplo, mas não há indicação de nenhum quadro com alguma paisagem da cidade ou de seus interiores. Também não há nenhuma tela com paisagem do Nordeste que veremos estar em outras exposições suas.

Comumente, um artista, ao se aventurar para outras regiões para expor seus trabalhos, acaba por realizar, no período em que ficava no lugar, algumas telas que, via de regra, são paisagens locais. Alguns deles inseriam essas telas produzidas localmente em suas exposições, mas isso variava de acordo com o tempo que ficassem na cidade antes da abertura das mostras. Tendo como base o catálogo do que foi exibido aos paraenses, não foi esse o caso da exposição de Aurélio. No entanto, pelos catálogos de outras exposições, vemos que o pintor não fugiu ao costume de pintar por onde passava para vender.

---

<sup>183</sup> Por mais que as obras elencadas aqui estejam na mesma ordem em que aparecem no catálogo, a numeração difere. A numeração que aqui se segue é exclusivamente a título de organização. Nos demais casos a serem analisados será seguido igual critério. Catálogo: "Exposição de pintura de Aurélio de Figueiredo", Belém, 1907. Centro de Documentação e Memória. Pinacoteca do Estado de São Paulo

De Belém parte para Manaus, onde, em abril, monta sua exposição em um salão do Grupo Escolar Silvério Nery. Infelizmente os jornais locais não fornecem o catálogo do que se exibia, mas a menção daquelas telas selecionadas pelo governador Constantino Nery já na inauguração, deixa antever que foram obras apresentadas igualmente ao público paraense: *Cecy no banho*, *Rio Secco*, *Riachuelo no ancoradouro*, *Rapto na roça* e *Crepúsculo na Tijuca*<sup>184</sup>. Como a notícia não discrimina se as telas seriam compras particulares ou públicas e após mencionar a reserva do governo não confirma sua aquisição, ficamos sem saber como se deu a negociação posterior, visto que, ao menos no acervo da Pinacoteca do Estado do Amazonas, constam duas telas de Aurélio: *Cecy no banho* e o esboço do quadro *A ilusão do Terceiro Reinado*, tela que não é mencionada pelo periódico e que, ao menos no catálogo da exposição realizada em Belém, tal qual outros esboços apresentados, não havia preço especificado.

Após três anos, volta o artista para expor na Biblioteca Pública de Manaus. Eram os primeiros meses de 1910 e o artista, recém-chegado da Europa, levava na bagagem cerca de 40 telas, entres as quais muitas paisagens da Alemanha, onde havia passado o último ano. No caminho para o Amazonas para novamente em Belém, por onde temos a informação de que também levava consigo o esboço de uma tela que se chamaria *Evolução do espírito de Carlos Gomes aos paramos constelados* e quatro retratos, sendo um do intendente Antônio Lemos, um do Barão do Rio Branco (os quais ficariam em Belém quando de sua passagem para Manaus), e um do então governador do Amazonas, coronel Antônio Bittencourt, e do coronel Plácido de Castro. Prometia, ainda, em sua viagem de regresso, apresentar ainda os retratos do atual governador do Pará, João Coelho, e do presidente da República, Nilo Peçanha.

Já em janeiro de 1912, monta uma exposição na Congregação do Ginásio de São Paulo, na capital paulista. Interessante salientar que, se formos buscar as informações mais amplamente divulgadas sobre o artista, veremos que em muitos canais essa exposição é dada como sua única exposição individual. Foi uma mostra grande, de acordo com seu catálogo eram 70 obras expostas, mas acabamos de ver outras grandes exposições do artista com semelhante quantidade de telas e em lugares de grande visibilidade nacional no mundo das artes daquele momento. Aurélio de Figueiredo sempre realizou muitas exposições, individuais ou coletivas, mas especialmente nas primeiras décadas do século XX, até pouco antes de sua morte, em 1916, sua atividade e

---

<sup>184</sup> *Jornal do Commercio* (AM), 24 de abril de 1907, p. 01

trânsito para expor foram intensas, o fazendo percorrer muitos estados brasileiros e, ainda assim, por vezes chegando a expor duas ou mais vezes no ano.

Mas, dentre as telas dessa grande mostra, destaco as seguintes:

1. Uma praia perto da Fortaleza (Ceará);
2. Velha mangueira entalada entre pedras, paisagem fluminense;
3. Céu paraense;
4. Quinta da Boa Vista (Rio de Janeiro);
5. Natureza do Norte (Pernambuco);
6. Praia da Gávea (Rio de Janeiro);
7. Um igarapé (Manaus);
8. Estrada da Gávea (Rio de Janeiro);
9. Paisagem fluminense;
10. O Dedo de Deus (Teresópolis);
11. Gávea e Dois Irmãos (Copacabana, Rio);
12. Paisagem do Norte (Ceará);
13. Botafogo em 1900<sup>185</sup>.

Essa exposição contava ainda com paisagens de lugares não identificados e também da Alemanha e Suíça, embora em menor número e mais mescladas com paisagens de diversos lugares do Brasil. A presença de mais de uma paisagem do Ceará se justifica pela viagem do artista para expor em sua capital em maio de 1910<sup>186</sup>. Foram 31 telas apresentadas ao público cearense, dentre elas, muitas paisagens brasileiras (particularmente sabe-se que do Rio de Janeiro, Friburgo e da Serra dos Órgãos) e da Alemanha<sup>187</sup>. Já sobre a paisagem indicada como sendo de Pernambuco, por mais que não haja indicação de que tenha realizado exposições por lá nesses últimos anos, não podemos esquecer que os navios paravam em Recife quando vinham do Norte (dito aqui no sentido dado à época, que abarcava os estados do que hoje entendemos enquanto região

---

<sup>185</sup> Catálogo: "Exposição de pintura de Aurélio de Figueiredo", São Paulo, 1912. Centro de Documentação e Memória. Pinacoteca do Estado de São Paulo.

<sup>186</sup> *Jornal do Commercio* (AM), 05 de julho de 1910, p.04

<sup>187</sup> *O Paiz* (RJ), 31 de maio de 1910, p. 04

Nordeste<sup>188</sup>). Aurélio tinha parentes na cidade e os jornais por vezes notificavam a presença do pintor, ainda que temporária, chegando mesmo a indicar os passeios que realizou.

Uma viagem do Rio de Janeiro a Manaus, por exemplo, parava nos portos de Recife e Belém, onde o artista descia, podendo se demorar uns dias ou não, mas sempre indo fazer uma visita à imprensa – o que era devidamente agradecido nas páginas dos jornais. Só o trecho da viagem de Belém até Manaus durava – e ainda dura – cerca de quatro dias de navio, o que nos leva a calcular o tempo gasto em uma viagem desse porte e o fato de alguns artistas combinarem exposições em cidades onde obrigatoriamente passariam.

Contudo, por ocasião da exposição de São Paulo, *Uma praia perto da Fortaleza (Ceará)* foi adquirida para o acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo que havia aberto suas portas sete anos antes<sup>189</sup>. A compra efetuada pelo governo está destacada a caneta no catálogo pertencente ao acervo do CEDOC, na Pinacoteca e por conta disso sabemos que o valor da obra era 600\$000, no entanto foi vendida por 500\$000, evidenciando traços de negociação. Hoje a tela consta no acervo como *Praia de Fortaleza*.

Sérgio Miceli, ao estudar as coleções da elite paulistana que ele caracteriza como pré-modernistas, aponta para os padrões de gosto daquela sociedade, onde as paisagens eram a preferência dos compradores mais assíduos. Somado a isso o fato de quase a totalidade das telas expostas terem sido paisagens, não é de se estranhar que as outras sinalizações de compra do catálogo sejam desse gênero. Assim, mais três telas estão marcadas como vendidas e todas sob o mesmo valor 100\$000: *Paisagem do Norte (Ceará)*, *Estudo de paisagem (pochade)* e *Paisagem (pochade)*, sendo que as duas últimas foram vendidas para a mesma pessoa pelo valor total de 150\$000.

No ano de 1913 foi a vez de realizar uma exposição de quadros em seu estado de origem, a Paraíba<sup>190</sup>. A exposição se deu por iniciativa do então governador João Pereira

---

<sup>188</sup> A primeira divisão regional do país se deu em 1913. Com base em critérios estritamente físicos, foram estabelecidas cinco regiões: Setentrional, Norte Oriental, Oriental, Meridional. No entanto, o hábito de chamar os estados do que conhecemos hoje como pertencentes às regiões Norte e Nordeste de “Norte” permaneceu por décadas, não sendo tão incomum, ainda em nossos dias, algumas confusões nesse sentido.

<sup>189</sup> A Pinacoteca do Estado de São Paulo também possui outras obras de Aurélio de Figueiredo em seu acervo, no entanto, essas telas entraram para a coleção do museu em outros momentos e não via compra direta do pintor, sendo aqui, então, considerada apenas aquela que entrou para o acervo no período em que o artista estava em trânsito. As outras telas do pintor presentes na coleção do museu são um retrato de sua esposa e uma paisagem, cujas maiores informações serão fornecidas adiante.

<sup>190</sup> *Jornal do Commercio (AM)*, 28 de janeiro de 1913, p.03

de Castro Pinto, no bojo das iniciativas do Estado em fortalecer as artes, criar uma galeria de retratos<sup>191</sup>. Para a galeria, encomendou ao pintor dois retratos, um de Vidal de Negreiros, um dos líderes da insurreição pernambucana que culminou com a expulsão dos holandeses, e uma de José de Almeida Barreto, militar e político paraibano que lutou na Guerra do Paraguai. Da passagem do artista para a exposição, também se deu a inauguração da Universidade Popular<sup>192</sup>, cuja primeira conferência foi feita por Figueiredo sobre o tema *A influência do desenho na cultura e civilização do povo*<sup>193</sup>. Por essa ocasião se mandou fazer no Rio de Janeiro, sob supervisão de Aurélio um monumento em homenagem a Pedro Américo. Era um movimento de abertura oficial às artes no estado e os nomes proeminentes dentre os paraibanos deveriam ser valorizados.

Mas se estamos aqui perseguindo suas viagens, não significa que no Rio de Janeiro, cidade onde vivia, não expusesse também os seus trabalhos. Pelo contrário, é enorme a relação de exposições realizadas nos mais diversos lugares da capital. Aurélio participou ainda das Exposições Gerais de Belas Artes nos anos de 1894; 1895; 1896; 1898; 1899; 1902; 1912; e 1915, onde também expôs escultura. Algumas das obras expostas nessas ocasiões, que variavam entre paisagens, retratos e telas de gênero, também figuravam nas mostras individuais que organizou ao longo dos anos.

Falando brevemente das exposições individuais que realizou no Rio de Janeiro, a partir da década de 1890, podemos elencar ao menos seis<sup>194</sup>. Em 1891 expõe 14 quadros dentre gênero, bustos e paisagens – que somavam cinco – na Escola de Belas Artes. A exposição fica aberta ao público por duas semanas<sup>195</sup>. No ano seguinte, na sala de redação

---

<sup>191</sup>CHAVES, Dyógenes. Artes visuais na Paraíba: 1900-2010. In: *Arte e crítica – Jornal da ABCA*, nº 27, Ano XI - Junho de 2013. Disponível em: <http://www.f2mvirtual.com.br/abca/n27/13artigos-dyogenes.html>. Acesso em: janeiro de 2019.

<sup>192</sup> A Universidade Popular fundada em 1913 era destinada aos operários, alunos do Lyceu e ainda à intelectualidade paraibana, seguindo forte cunho civilizacional. Sua atuação foi breve, mas mobilizou o público local para questões como voto, higiene e instrução pública. Para maiores informações, ver: COSTA, Jean Carlo de Carvalho; ESPINDOLA, Maira Lewtchuk A Universidade Popular na Parahyba: circulação de ideias, sujeitos e ações. In: *Revista HISTEDBR On-line*, Campinas, nº 71, p. 158-173, mar. 2017. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/histedbr/article/view/8644641>. Acesso em: janeiro de 2019.

<sup>193</sup> *O Paiz* (RJ), 20 de janeiro de 1913, p. 04; *O Paiz* (RJ), 27 de janeiro de 1913, p. 04.

<sup>194</sup> Não foram contabilizadas, aqui, as exposições coletivas, mas dentre estas, podemos destacar que em julho de 1903, juntamente com Rodolpho Amoedo, Henrique Bernardelli, Eliseu Visconti, Helios Seelinger, Triedier, Brocos, Malaguti, Batista da Costa, Insley Pacheco e Fiuza Guimarães, inaugura, no Rio de Janeiro, uma exposição exclusivamente de aquarelas. Por ocasião desta exibição, foi inaugurada uma Associação de Aquarelistas, da qual Aurélio de Figueiredo passou a fazer parte e a compor a diretoria provisória. No ano seguinte, a Associação organizou nova exposição, onde constaram os mesmos artistas da anterior, no entanto, uma terceira só se deu em 1907. Vale ainda a menção daquelas exposições organizadas pelo Círculo de Belas Artes, pelo qual tanto batalhou e, mesmo com inconstância realizou algumas exposições bastante comentadas pela imprensa carioca.

<sup>195</sup> *Jornal do Commercio* (RJ), 16 de outubro de 1891, p. 01; *O Paiz* (RJ), 17 de outubro de 1891, p. 02

da Cidade do Rio, uma exposição de 22 telas<sup>196</sup>. Em 1894, vimos que realiza uma exposição em seu atelier após sua viagem a Minas Gerais. No ano de 1898, abre uma mostra com muitas telas de paisagens de arredores do Rio, Ouro Preto, Lambari e outros pontos do Estado de Minas Gerais. Eram mais de 60 quadros entre marinhas, estudos de natureza, paisagens e vistas da baía de Guanabara<sup>197</sup>, se caracterizando muito próxima daquela vista em São Paulo, realizada poucos meses depois e, ao que tudo indica, com muitas das telas apresentadas aos cariocas.

Aurélio entra o novo século com uma grande honra: havia sido premiado em concurso aberto pela Associação Comemorativa do IV Centenário do Brasil para fazer uma tela comemorativa, a que deu o nome de *A Descoberta do Brasil*. Assim, em maio de 1900, monta uma exposição na Casa Postal, à rua do Ouvidor, onde figura – e atrai as atenções – sua tela, que designada para ornar o Palácio do Catete<sup>198</sup>. Nesse mesmo ano, viajou para Buenos Aires, enquanto representante da Escola de Belas Artes nas comemorações da visita do presidente Campos Sales à Argentina<sup>199</sup>. Na bagagem levou alguns trabalhos seus, incluindo uma paisagem que iria ofertar ao general Julio Roca<sup>200</sup>, então presidente.

No ano de 1907 deu-se a badalada exposição da tela comemorativa ao advento da República brasileira – *O Advento da República*, ou, como ficou conhecida, *Último baile da ilha fiscal* –, realizada na galeria de número três da Escola Nacional de Belas Artes. Já em setembro de 1910, Aurélio de Figueiredo expõe 74 obras, dispostas em três salas do edifício da Associação dos Empregados no Comércio do Rio de Janeiro. Por seu catálogo, a maioria das paisagens expostas eram de cidades da Alemanha ou da Suíça saxônica, como descreve entre parênteses ao lado do título da obra. Do estado do Rio de Janeiro tinha uma da capital, uma de Teresópolis - *O Dedo de Deus (Teresópolis)* - e duas de Nova Friburgo. Para além dessas, duas outras paisagens aparecem com localização especificada: *Horizonte paraense, Belém*; e *Igarapé (Manaus)*<sup>201</sup>.

<sup>196</sup> *Gazeta de Notícias* (RJ), 17 de dezembro de 1892, p. 02

<sup>197</sup> *Jornal do Recife* (PE), 09 de junho de 1898, p. 01; *Jornal do Recife*, 10 de julho de 1898, p. 01.

<sup>198</sup> Hoje a tela se encontra no acervo do Museu Nacional de Belas Artes.

<sup>199</sup> *Gazeta de Petrópolis* (RJ), 13 de novembro de 1900, p. 01

<sup>200</sup> *O Paiz* (RJ), 14 de outubro de 1900, p. 02

<sup>201</sup> Nessa ocasião foi exposto também um retrato a óleo do intendente de Belém à época, Antônio Lemos. Todavia, o mesmo não estava à venda. Por ter sido apenas alguns meses após a ida do artista a Manaus e com passagem a Belém, quando informou ter feito um retrato de Lemos, e por não estar à venda, podemos supor ser o mesmo quadro levado na viagem. Catálogo: "Exposição de pintura dos últimos trabalhos de Aurélio de Figueiredo", Rio de Janeiro, 1910. Centro de Documentação e Memória. Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Por fim, vale ainda salientar que, no ano de 1924, alguns anos após sua morte foi organizada, no edifício da Associação dos Empregados no Comércio do Rio de Janeiro, uma exposição póstuma que contava apenas com 35 telas. Nela, as paisagens de fora do estado são menos frequentes. Entre as muitas telas da própria cidade do Rio de Janeiro e da Ilha do Governador, figuravam algumas da Alemanha, da Suíça saxônica e as seguintes:

1. Crepúsculo (Manaus);
2. Porteira (Paraíba);
3. Belém Pará<sup>202</sup>.

Se os catálogos aqui trabalhados nos permitem saber quais imagens de cidades estavam em circulação a partir das exposições de Aurélio de Figueiredo por trazerem a identificação de grande parte das paisagens expostas, este catálogo em particular traz também algumas posições de onde foram pintadas as telas. Além disso, por essas especificações dos lugares representados podemos saber alguns dos lugares por onde o artista passou e por onde trabalhou. Uma carreira feita também de trânsito, de diálogos entre as várias regiões do país. De onde vivia, o Rio de Janeiro, saiu para lugares próximos como São Paulo e Minas, pintou o seu estado natal, a Paraíba, e seguiu por tantas outras cidades de paisagens tão distintas entre si quanto o Pernambuco, o Ceará, o Amazonas e o Pará.

Outro dado interessante que podemos ver a partir da análise comparada desses catálogos é que, ao expor em uma determinada cidade, aparentemente Aurélio de Figueiredo não incluía na mostra paisagens feitas ali. Sabemos que ele produzia bastante em seus deslocamentos, tanto que havia quadros delas sendo expostos nas exposições que seguiam suas viagens. O Pará, por exemplo, está representado com ao menos uma tela em cada uma das exposições que vimos aqui, com exceção da que ocorreu em Belém.

O que leva, na verdade, a algumas questões: ele não incluía realmente, ou apenas não especificava no catálogo tratar-se de uma paisagem local? Não haveria necessidade de identificar algo familiar àquele público, enquanto de outras localidades fazia-se esclarecedor? O fato é que, ao menos nos catálogos, fontes que primordialmente utilizamos para nos aproximar das imagens expostas por Aurélio de Figueiredo, o pintor

---

<sup>202</sup> Catálogo: "Exposição de pintura dos últimos trabalhos de Aurélio de Figueiredo", Rio de Janeiro, 1924. Centro de Documentação e Memória. Pinacoteca do Estado de São Paulo.

não colocou um título sequer que fizesse com que fosse possível identificar um local de Belém, ou de São Paulo quando expôs nessas cidades.

Sendo o objetivo aqui abordar o trânsito das pinturas de paisagem, acabamos, por opção, deixando um pouco de lado a produção adjacente aos trânsitos, qual seja, a sua sempre intensa produção de retratos e as sucessivas propostas de telas históricas e/ou alegóricas, algumas delas com sucesso, outras não. Essas telas eram realizadas entre uma viagem e outra e seus esboços, muitas vezes, eram colocados em trânsito, ou seja, também apresentados para os mais diferentes tipos de público.

Acompanhar o trânsito de Aurélio nos exemplifica o momento em que a busca por aquisições de telas de paisagem cresce nos interesses dos compradores. Ao mesmo tempo, evidencia as mudanças de estratégia do pintor ao se colocar em viagem, primeiro se estabelecendo temporariamente para oferecer seus préstimos de pintor, depois partindo para uma viagem com intuito de expor para vender. Podemos, assim, ver as mudanças nos próprios circuitos artísticos nacionais: novos centros se apresentando como interessantes ao comércio de arte e novos padrões de gosto e consumo dirigindo o que se apresentava aos diferentes tipos de público.

Os anos em que o artista está colocando suas telas em circulação pelo país são aqueles em que a discussão sobre a forma de pintar a paisagem e seus usos estão postos. O que veremos, então, é o lugar que as telas de paisagem de Aurélio alcançaram e passaram a ocupar, independente das discussões estéticas que levantavam. Veremos que ainda havia espaço para a natureza idealizada nas coleções públicas e privadas brasileiras do início do século XX.

### Aurélio, paisagens e acervos

Vimos no capítulo anterior que o núcleo inicial do acervo hoje pertencente ao Museu de Arte de Belém (MABE) é oriundo das compras da Intendência Municipal de Belém e do que era exposto e encomendado aos artistas locais e que estavam de passagem pelo Pará entre finais do século XIX e início do século XX. No que tange, portanto, as obras desse período, a coleção do MABE é representativa do que estava em circulação no Brasil e nos apresenta uma série de quadros de paisagens de diferentes lugares do país. Dentre essas obras, podemos destacar – fora aquelas feitas pelo interior do próprio estado – paisagens do Rio de Janeiro, seguidas de São Paulo e Minas Gerais<sup>203</sup>, o que, na

---

<sup>203</sup> ALVES, Moema de Bacelar. Op. Cit. p. 133.

verdade, nos indica os caminhos por onde passaram os artistas antes de exporem na cidade e nos levar a interpretar que uma forma de a paisagem brasileira ser vista e conhecida em diferentes pontos do país era também através da circulação de obras de arte que a representassem<sup>204</sup>.

Quando da exposição de Aurélio de Figueiredo em Belém, a crítica publicada no jornal *Folha do Norte* por Alfredo Souza – literato, jornalista e crítico paraense – salienta, em primeiro lugar, seu parentesco e o fato de ser discípulo de Pedro Américo, pintor bastante conhecido dos paraenses, visto que, poucos anos antes, tinha sido intenção contratá-lo como diretor do Instituto Pedro Américo, uma escola de pintura criada pelo município<sup>205</sup>. Antônio Lemos, então intendente de Belém, queria trazer de volta ao Brasil o grande nome da pintura nacional e, para isso, criou e lhe ofereceu o cargo. Tudo concorria bem para que o pintor fosse morar em Belém, porém este faleceu antes que pudesse voltar ao seu país de origem<sup>206</sup>.

Mas Alfredo Souza enfatiza, também, a carreira já sólida e premiada de Figueiredo tanto nas artes quanto na literatura, e ainda salienta seus 40 anos de “produção e de glória”. Sim, pois não podemos esquecer que, a essa altura, Aurélio já contava com 53 anos e que começou a publicar suas caricaturas ainda aos 17. Era, de fato, um artista experiente e, se pensarmos na empreitada que era uma viagem de aproximadamente dez dias de navio do Rio de Janeiro a Belém e com uma carga de mais de 60 quadros, demais materiais de trabalho e ainda seus pertences pessoais, era de se admirar, realmente, a sua disposição.

Poderíamos nos perguntar se havia necessidade de tamanha apresentação uma vez que o pintor já havia estado em Belém e até dado parecer na questão do teto do Teatro da

---

<sup>204</sup> Sabemos que as exposições de arte não eram (e não são) necessariamente acessíveis à toda a população. Para compreender isso, me utilizo dos conceitos de Pierre Bourdieu e Alain Darbel de possibilidade pura x possibilidade real, onde a necessidade de consumir a arte é algo cultural, ou seja, produto da educação. BOURDIEU, Pierre; DARBEL, Alain. *O amor pela arte: os museus de arte na Europa e seu público*. São Paulo: EDUSP; Porto Alegre: Zouk, 2007. p. 69. Assim sendo, uma discussão constante e antiga sobre público de museus e exposições é o fato de – uma vez que a cultura precisa de meios para ser vivenciada – mesmo sendo abertos a todos, esses espaços são restritos à maioria. Ainda sobre o tema, Tony Bennett diz que a principal mensagem dos museus do século XIX era a materialização do poder das classes dominantes no sentido de promover a aceitação generalizada da autoridade cultural destas. BENNETT, Tony. *The birth of the museum*. Londres/nova Iorque: Rutledge, 1998. p. 109. Ou seja, ao falar de acesso às representações da paisagem, às obras de arte e mesmo sobre a frequência das exposições, sabemos estar falando de uma minoria da população que tinha condições financeiras e/ou culturais de estar em contato com o mundo das artes.

<sup>205</sup> *A Província do Pará*, 04 de novembro de 1905, p. 01.

<sup>206</sup> No dia 08 de novembro de 1905, passados pouco mais de um mês de sua morte, foram celebradas, na Igreja de Nazaré, as exéquias em homenagem ao pintor. *A Província do Pará*, 08 de novembro de 1905, p. 01.

Paz. A verdade é que as gerações haviam mudado e até o teatro já havia mudado, posto que em 1905 passou por nova reforma, que o modernizou e o adequou aos símbolos republicanos. De muito pouco adiantaria trazer a memória desse fato. Ao mesmo tempo, estava ainda fresca a comoção pela morte de seu irmão.

Não podemos esquecer, contudo, que Aurélio parte para Belém dias após a inauguração da sua grande tela *Último baile da Ilha Fiscal*, fato que foi comentado por toda a imprensa nacional, não sendo diferente no Pará. E, em meio a este “badalado” acontecimento, não deixou o intendente Antônio Lemos de aproveitar a presença do pintor para lhe encomendar uma tela alegórica da adesão do Pará à República. Tal encomenda foi aprovada pelo Conselho Municipal, no entanto, ao que tudo indica, não chegou a ser feita<sup>207</sup>. Os jornais se calam sobre a tela logo após a notícia de que seria executada. Aurélio voltou ao Pará ainda por duas vezes, em 1909 para levar suas filhas para apresentarem um concerto no Teatro da Paz, e em 1910, quando estava de passagem por Belém para ir a Manaus. Ainda assim, em nenhuma das situações foi mencionada a entrega da tela, ou sobre não ser ela confeccionada. Sequer o jornal contrário ao intendente fez referência ao assunto. E assim caiu no esquecimento a encomenda, ficando o atual acervo do MABE sem uma alegoria que reverenciasse a República no Pará.

Mas voltando à crítica, no tocante aos quadros, Alfredo Souza fala sobre as paisagens apresentadas:

Tendo que restringir a notícia ao que desta mais tocou a nossa emotividade, diremos que o primeiro lance de olhos nos acusou a obra de um colorista intenso e vaporoso, plenamente senhor do “*métier*”, mas não uniforme na mancha, caracterizando uma só personalidade, antes desenvolvendo-se em maneiras diversas, tirando efeitos vários, nem sempre fieis aos da natureza, ou tão diversa é a que grafou nas suas telas daquela que temos visto em diferentes regiões e climas, sob a influência de todas as estações, que os diríamos resultantes de uma visão interior, exageradamente translúcida e cromática, antes miragem para fascinar, que realidade para comemorar<sup>208</sup>.

---

<sup>207</sup> O Município de Belém. 1907. Relatório apresentado ao Conselho Municipal de Belém pelo intendente Senador Antônio José de Lemos. Belém: Arquivo da Intendência municipal, 1908. p. 103.

<sup>208</sup> *Folha do Norte* (PA), 13 de março de 1907, p. 01.

Mais uma vez vemos, então, o direcionamento da fala para as cores de Aurélio e da distância da realidade ao reproduzir a natureza, retomando que seria mais uma criação que uma reprodução. Paralelamente, seria interessante olharmos para o contexto em que a pintura de paisagem se apresentava em Belém daquele momento. Nos últimos dois anos, três grandes exposições haviam ocorrido no mesmo *foyer* e com pinturas de paisagem. Foram elas: Antônio Parreiras (1905), Carlos Custódio de Azevedo (1906) e Theodoro Braga (1907), pintores que tinham trajetórias de formação distintas entre si. Entre Aurélio e os artistas que até então estavam conquistando o gosto do público paraense, havia, portanto, uma diferença de geração que podia se expressar no traço e na forma de interpretar a paisagem.

O arqueólogo, etnógrafo, jornalista e escritor João Angyone Costa (1888-1954), no final dos anos 1920, publica o livro *A inquietação das abelhas: o que dizem nossos pintores, escultores, arquitetos e gravadores, sobre as artes plásticas no Brasil*, uma compilação das entrevistas que realizava para o periódico fluminense *O Jornal*. Ele, que era potiguar, viveu em Belém por muitos anos e há muito, por ocasião da publicação do livro, vivia no Rio de Janeiro, ao entrevistar Antônio Parreiras diz que este teria realizado o "milagre, até então irrealizado, de reproduzir, na tela, o emaranhado selvagem, a policromia fantástica, o entrelaçamento bárbaro, amedrontador, da Amazônia"<sup>209</sup>. E segue dizendo que o pintor a teria revelado ao país e ao mundo, colocando Parreiras no lugar de divulgador das diferentes paisagens nacionais. Ou seja, essa concepção de paisagem, vigente nas primeiras décadas do século XX, que valorizava a fidelidade do natural, só confirma que aquela produzida por Aurélio de Figueiredo se consolidava como uma reprodução, até certo ponto, idealizada da natureza.

A forma como Aurélio tratava a cor estava mais para o reflexo de uma criação pessoal. Era capaz de traduzir a singularidade da luz local por meio de um uso de cores incomum, sublinhando mais a sensação do olhar diante da paisagem, do que afirmar a descrição dos seus elementos. A criação do pintor representava, assim, a tendência em valorizar o artista pela sua capacidade de expressar o que era sensível ao olhar ao mesmo tempo em que contribuía para compor o painel da riqueza natural do país, marcada pela diversidade.

---

<sup>209</sup> COSTA, Angyone. Trechos de "A inquietação das abelhas", 1927. 19 & 20. Rio de Janeiro, v. III, n. 1, jan. 2008. p. 71 Disponível em: [http://www.dezenovevinte.net/artigos\\_imprensa/artigos\\_ac\\_arquivos/ap\\_entrevista.pdf](http://www.dezenovevinte.net/artigos_imprensa/artigos_ac_arquivos/ap_entrevista.pdf). Acesso em: 15 de julho de 2015. p. 71.

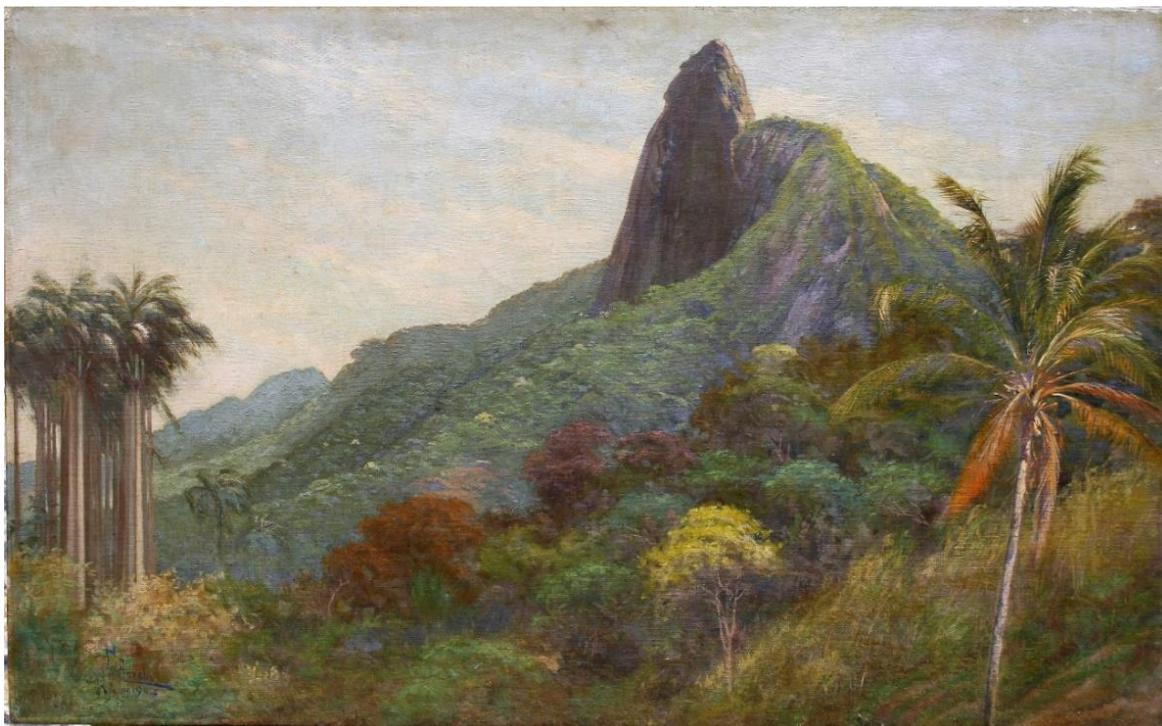


Imagem 17: Aurélio de Figueiredo, Corcovado, 1901, óleo sobre tela, 46,8x74,4cm  
Acervo: Museu de Arte de Belém

Nessa tela, que nos traz a pedra do Corcovado, no Rio de Janeiro, e que foi adquirida pela intendência de Belém, vemos que a presença de tons como laranja, marrom e roxo são marcantes e conferem a cor local ressaltada pelo visãõ do artista e que identifica a diversidade da natureza que veremos em outras telas da mesma coleção, como *Recanto de Paquetá*, *Últimos raios* e *Tardes de verão*<sup>210</sup>.

---

<sup>210</sup> A intendência adquiriu, da mesma exposição, a tela *Primeiras saudades*, uma tela romântica onde uma moça está sentada em um banco contemplando a paisagem ao luar e em composição muito semelhante àquela apresentada na Exposição Geral de Belas Artes de 1884, sob o nome de *Contemplativa*. A tela, hoje, também está incorporada ao acervo do Museu de Arte de Belém.



Imagem 18: Aurélio de Figueiredo, Recanto de Paquetá, 19??, óleo sobre tela, 33,3x60,8cm  
Acervo: Museu de Arte de Belém



Imagem 19: Aurélio de Figueiredo, Últimos raios, 1901, óleo sobre tela, 45,5x65,5cm  
Acervo: Museu de Arte de Belém

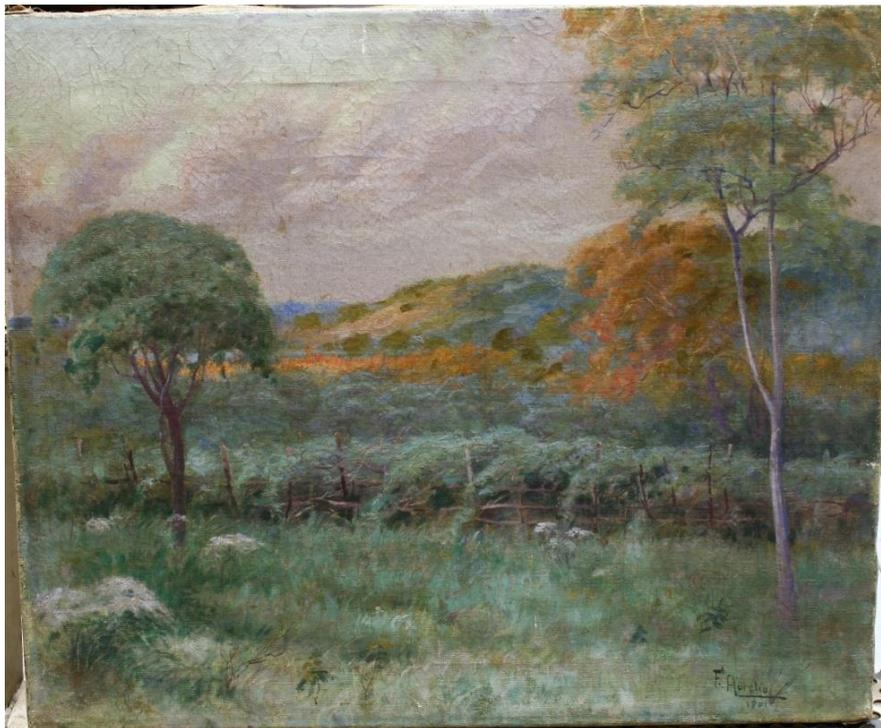


Imagem 20: Aurélio de Figueiredo, Recanto de Paquetá, 1901, óleo sobre tela, 46,5x55,7cm  
Acervo: Museu de Arte de Belém

As cores usadas nessas telas destacadas naturalmente diferem daquelas comumente usadas nas representações de natureza apresentadas ao público paraense nos últimos eventos, as quais podemos comparar em alguns exemplos presentes no mesmo acervo.



Imagem 21: Antônio Parreiras, 1905, Entrada do Bosque Municipal, óleo sobre tela, 50,5x91cm  
Acervo: Museu de Arte de Belém



Imagem 22: Carlos Custódio de Azevedo, Coradouro de Roupa, 1903, óleo sobre tela, 43,5x36cm  
Acervo: Museu de Arte de Belém<sup>211</sup>



Imagem 23: Theodoro Braga, Captação d'água, 1905, óleo sobre tela, 44x93cm  
Acervo: Museu de Arte de Belém

---

<sup>211</sup> Optou-se por colocar a referência da tela tal qual está no livro de tombo do Museu de Arte de Belém, porém, originalmente, a tela chamava-se *Roupas ao sol*.

Cientes de se tratar apenas de um pequeno recorte a partir de um único acervo, notemos como a presença dos tons de roxo e lilás, largamente presentes na tela de Aurélio de Figueiredo, distingue sua criação das telas de Parreiras, Custódio e Braga. No entanto, os tons de verde e marrom ganham maior relevância e mesmo intensidade nas telas destes, assim como a luz das telas é bastante diversa. No lugar de uma luz amena, temos um forte contraste de luz e sombra. São concepções de representação de natureza distintas e despertam sentimentos distintos no observador. No seio das discussões sobre como se deveria representar a natureza, em muitas coleções formadas entre a última década do século XIX e as duas primeiras do século XX, havia lugar para as escolhas as mais distintas.

No que tange, portanto, às paisagens expostas, a argumentação da fase de formação dos pintores e da influência da paisagem local sobre o que se irá representar, não necessariamente exclui uma à outra. Há uma diferença de colorido e de opções demarcadas pelos críticos e que podem ser explicadas pela combinação da escola do artista e de seu olhar sobre essa paisagem. Se paisagens são criadas por pessoas a partir de suas experiências, de suas vivências no mundo que as rodeia<sup>212</sup> e sua bagagem cultural, as pinturas, as representações de paisagens não diferem disso. Ou seja, analisando por essa ótica, as telas que representam um determinado recorte da natureza mostram a diversidade de olhares e de concepção sobre a natureza por parte dos pintores. Mesmo que os locais a serem representados sejam escolhidos por quem encomenda a tela, o olhar do pintor sobre eles e a forma de representá-los não deixam de estar impregnados de subjetividade. A pintura como ato criativo é posta em questão por meio do exercício da pintura de paisagem.

Ao nos depararmos hoje com as paisagens produzidas no período, devemos entendê-las enquanto algo socialmente construído e ter também em mente que estamos vendo as paisagens que um dado artista criou, através de seus olhares, suas sensibilidades e suas concepções de arte. Essas imagens são carregadas de suas vivências culturais e opções artísticas, de suas percepções pessoais. Com isso, podemos dizer, então, que ao colocar lado a lado olhares distintos sobre a natureza e a formas de pintar a paisagem, temos um diálogo rico que contribui para que as pinturas de paisagens brasileira sejam tão vastas em suas representações. A produção de um Aurélio de Figueiredo e suas cores evidencia que ele viajava e representava em sua pintura paisagens locais distintas, mas

---

<sup>212</sup> ALVES, Teresa. Paisagem - em busca do lugar perdido. In: *Finisterra*, XXXVI, 72, 2001, pp. 67-74. p. 68.

fiel a um colorido que conferia uma unidade própria de sua marca autoral. Sua pintura é conduzida por um olhar que faz do motivo representado pretexto para o exercício criativo da cor. Esse modo de representar a natureza em muito irá diferir daquele adotado por Parreiras e a presença de paisagens de ambos em diferentes museus brasileiros nos aponta a riqueza de representações da nossa natureza, além, claro, da inserção que essas diferentes visões tinham no gosto do público.

A técnica empregada na produção dessas obras podia ser a mesma; os materiais, até mesmo a formação – que tanto falamos aqui que podia ser diversa –, mas os olhares eram distintos, as interpretações eram distintas para uma mesma natureza, para uma mesma vista. Sentimentos de familiaridade e estranheza influenciam não só na escolha do local a ser representado, mas também na carga emotiva depositada sobre a tela e as opções para repassar uma determinada impressão. O trânsito dessas representações, portanto, nos evidencia também o trânsito desses olhares. Assim, a pintura de paisagem, uma vez que circulava, também fazia – e ainda faz – dialogar, nas exposições e coleções públicas ou privadas em que figuram, as imagens das diferentes regiões do país. O que nos leva, em outra escala, a afirmar que, para se compreender a história da arte em âmbito nacional, é preciso também seguir os caminhos que ela percorreu por suas diversas regiões.

Ao mesmo tempo, se quisermos nos aproximar da pintura de paisagem feita no Brasil no início do século passado, devemos buscar tanto as coleções públicas quanto as privadas<sup>213</sup> distribuídas por todo o país, pois uma vez que nossas representações de paisagem sempre estiveram em trânsito, nós devemos ir atrás delas para poder montar mais um capítulo dessa história. Algumas dessas coleções ou parte de coleções, pensadas para serem privadas, por circunstâncias as mais diversas, com o passar dos anos, tornaram-se públicas – ou, pelo menos, de acesso público – e passaram a nos revelar preciosidades que antes eram restritas ao convívio íntimo de seus colecionadores. É o caso, por exemplo, de parte da coleção do Instituto Ricardo Brennand, de Recife, que possui em seu acervo telas oriundas de uma coleção privada montada no Rio de Janeiro na virada do século XIX para o século XX – e recebendo ainda mais investimento a partir da segunda década do XX.

---

<sup>213</sup> Sabemos que o acesso às coleções privadas não é sempre aberto e fácil, no entanto, alguns espaços como exposições temporárias mesclando coleções ou mesmo leilões de obras de arte nos permitem aproximações com essas telas, ainda que por vezes temporário.

Na pinacoteca do Instituto Ricardo Brennand, há uma exposição de longa duração dedicada às artes no Brasil do século XIX chamada *O Oitocentos Brasileiro*. Uma coleção de estampas e pinturas que foi integrada à coleção de Ricardo Coimbra de Almeida Brennand (1927), no fim do ano 2000<sup>214</sup>, quando o colecionador adquire todo o acervo pictórico da Sociedade Brasileira de Cultura Inglesa, do Rio de Janeiro, que, por sua vez, havia sido criado em 1959 a partir do legado de Sir Henry Lynch (1878-1958), que deixou sua coleção para a sociedade via testamento<sup>215</sup>.

Henry Joseph Lynch era filho de ingleses que haviam mudado para o Brasil com suas famílias algumas décadas antes. Foi enviado para estudar na Inglaterra e, ao retornar, torna-se empresário, mantendo sempre relações com empresas internacionais no Brasil e sendo, entre outras funções, sócio fundador da Sociedade Brasileira de Cultura Inglesa<sup>216</sup>. Lynch, ainda muito jovem, em finais de século XIX, torna-se colecionador de arte<sup>217</sup>, atividade que irá desenvolver, principalmente, a partir de 1915<sup>218</sup>. Sua coleção de quadros e estampas eram majoritariamente de temas brasileiros e de artistas, em sua maioria, reconhecidos e legitimados no cenário das artes nacional. A museóloga Paula Coutinho, ao se debruçar sobre a coleção de Lynch nos diz que as telas de paisagem representavam diferentes cidades e estados brasileiros, como Amazonas, Bahia, Minas Gerais, Pernambuco e Rio de Janeiro – sendo este o mais presente na coleção e enfatizando as cidades do Rio de Janeiro e de Teresópolis, onde o colecionador possuía uma casa e onde cultivava suas orquídeas<sup>219</sup>. E dentre essas paisagens, hoje pertencentes ao Instituto Ricardo Brennand, encontramos Francisco Aurélio.

---

<sup>214</sup> O instituto foi inaugurado em 2002 e todo seu acervo é originário da coleção particular de Ricardo Brennand.

<sup>215</sup> LEITE, José Roberto Teixeira. *O oitocentos brasileiro na Coleção Ricardo Brennand*. Recife: Caleidoscópio, 2015.

<sup>216</sup> COUTINHO, Paula Andrade. *Do palacete ao castelo: estudo da trajetória do colecionador Henry Joseph Lynch*. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal da Bahia. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Salvador, 2017. p. 53-55.

<sup>217</sup> Henry Lynch foi também apaixonado por orquídeas e bibliófilo. Sua trajetória como colecionador está analisada na dissertação da museóloga Paula Coutinho, que aborda seu perfil de colecionador e sua coleção até a integração no acervo de Ricardo Brennand. *Ibidem*.

<sup>218</sup> *Ibidem*. p. 70.

<sup>219</sup> *Ibidem*. p. 84-85



Imagem 24: Aurélio de Figueiredo, Trecho de paisagem, 1889, óleo sobre madeira, 28.5 x 18.5cm  
Acervo: Instituto Ricardo Brennand



Imagem 25: Aurélio de Figueiredo, Trecho de paisagem, 1915, aquarela sobre papel, 60,4 x 37,5cm  
Acervo: Instituto Ricardo Brennand

O primeiro registro de compra de Lynch data de 1896, quando contava ainda com 18 anos<sup>220</sup>. A tela era também uma paisagem, mas de Antônio Parreiras. Em 1889, data de uma das telas de Aurélio presentes em sua coleção, Lynch tinha apenas 11 anos, não nos parecendo provável que a tenha adquirido por ocasião de sua feitura. Deve ter sido adquirida posteriormente e quem sabe até de terceiros, posto que não era raro ver os óleos de Aurélio anunciados em leilões. No entanto, algo que figura em sua coleção e, ao tornar-se de acesso público via doação para a Sociedade Brasileira de Cultura Inglesa e, posteriormente, por figurar a pinacoteca de Ricardo Brennand, acaba nos legando, é uma paisagem em aquarela feita por Aurélio, técnica que geralmente não é frequente nas coleções públicas formadas naquele momento. As compras oficiais costumavam optar por compras de telas a óleo, mesmo que optassem por comprar aquelas menos imponentes do catálogo.

Mas se não temos como precisar o local dos trechos de paisagens representados por Aurélio nesses quadros, a coleção de Lynch, formada no período de interesse aqui, só vem a corroborar com o argumento desse trânsito de paisagem de diversos locais na formação de coleção de pessoas que não necessariamente se deslocavam até eles para adquirir as obras. Lynch monta sua coleção a partir do Rio de Janeiro, mas artistas como Aurélio de Figueiredo e Antônio Parreiras estavam em trânsito e produziam as telas que dotavam coleções como a sua com a diversidade da paisagem brasileira, fosse em tons amenos, fosse em tons vibrantes.

Esse trânsito levou a coleção do governo do Estado do Pará que, tal qual Lynch privilegiava nas compras para sua galeria a produção de artistas nacionais que passavam para expor em Belém, a ter, por algum tempo, a vista da praia do Leblon estampada em suas paredes. A tela foi comprada em 1907, por Augusto Montenegro, na exposição de Aurélio de Figueiredo no Teatro da Paz. Há o registro dessa compra no relatório daquele ano e temos o registro fotográfico do quadro exposto no antigo Palácio do Governo. No entanto, na coleção do Museu do Estado do Pará (MEP), herdeira da pinacoteca do Estado e que funciona do mesmo edifício onde antes despachavam os governadores, essa tela não consta. Perdeu-se com o passar dos anos...

---

<sup>220</sup> Ibidem. p. 86



Imagem 26: Gabinete do Governador. Palácio do Governo.  
Álbum do Estado do Pará, 1908



Imagem 27: Tela de Aurélio de Figueiredo, Praia do Leblon, em detalhe da imagem do Gabinete do Governador

Por essa imagem de 1908, podemos ver que tela, intitulada *Praia do Leblon*, ficava no gabinete do governador e acompanhada pelas telas *A Morte de Virgínia*, comprada de Antônio Parreiras quando esteve em Belém em 1905, e *Os Falquejadores*, comprada de Benedito Calixto, que esteve no Pará poucos meses depois de Aurélio.

Na cidade natal dos irmãos Figueiredo há também uma marca desse trânsito que deslocou paisagens entre as regiões do país. O Museu Regional de Areia (MURA) foi criado em 1972 a partir da iniciativa do cônego Ruy Barreira Vieira que, articulado com alguns representantes da sociedade local, reuniu peças e documentos que registrassem a memória e a história da cidade. O acervo do museu é composto, então, por peças sacras de arte decorativas, artes visuais, etnologia, bem como documentos textuais e iconográficos, e ainda uma coleção de mineralogia, zoologia e paleontologia<sup>221</sup>, oriundos da coleção particular do cônego Ruy Vieira e de doações da comunidade local. Muitas das peças, inclusive, não têm como saber a procedência, pois foram simplesmente deixadas na porta da Igreja Matriz ou do museu, que funciona ao lado<sup>222</sup>. Outras, tem como procedência a própria coleção do padre que, infelizmente, não documentou como ou onde as tinha adquirido, posto que ele viajava em busca de peças e documentos para o museu.

Fazendo parte desse acervo, há fotografias, esboços, cartas e telas dos irmãos Figueiredo. De Aurélio, particularmente, há o catálogo da exposição realizada em Belém; o catálogo da exposição comemorativa ao centenário de seu nascimento, que teve lugar no Museu Nacional de Belas Artes em 1956<sup>223</sup>; um exemplar do projeto da reforma do ensino das artes plásticas de 1890; dois desenhos em grafite; os originais dos livros *Alheias Searas* e *O Missionário*; e quatro telas que, para a alegria desta pesquisadora, são paisagens. Das quatro, apenas uma está exposta.

---

<sup>221</sup> Retirado de: <http://www.paraibacriativa.com.br/artista/museu-regional-de-areia/>. Acesso em: junho de 2018

<sup>222</sup> Informação concedida por Edilene Cardoso, diretora do museu, em 15 de setembro de 2017.

<sup>223</sup> Há grande confusão quanto ao ano de nascimento de Aurélio de Figueiredo, se 1854 ou 1856. No entanto, José Roberto Teixeira Leite e Theodoro Braga, afirmam ser o artista de 1854. Além disso, no livro publicado por sua filha mais nova, Heloysa de Figueiredo Cordovil, a data de seu nascimento está como sendo 03 de agosto de 1854. CORDOVIL, Heloysa Figueiredo. Op. Cit. p. 19. TEIXEIRA LEITE, José Roberto. *Dicionário crítico da pintura no Brasil*. Rio de Janeiro: Artlivre, 1988. p. 84. BRAGA, Theodoro. *Artistas pintores no Brasil*. São Paulo: São Paulo Editora Limitada. 1942. p. 44



Imagem 28: Aurélio de Figueiredo, Paisagem, s/d, tinta sobre madeira  
Acervo: Museu Regional de Areia

Não sabemos, infelizmente, maiores dados da tela. Não temos data, o título foi dado quando de sua entrada no museu e nenhuma informação temos sobre sua aquisição por possíveis proprietários anteriores. No entanto, ao nos depararmos com a imagem de uma floresta densa, alagada por um rio de águas barrentas, somos imediatamente remetidos à paisagem amazônica. Naturalmente estou fazendo uma aproximação a partir da imagem, mas quem conhece a realidade da natureza amazônica sabe que essa cena é muito característica da região e, uma vez que Aurélio esteve por lá em mais de uma situação, não é de se estranhar a reprodução de sua paisagem.

É interessante, também, refletir sobre o fato de que a paisagem que figura no Museu Regional de Areia ser justamente uma paisagem tão distante daquela característica da região do brejo paraibano, onde ele está localizado. Não há dúvidas que o quadro está exposto não para representar a paisagem local, mas sim por seu autor ser areiense. Contudo, não deixa de ser um exercício de suposição instigante – uma vez que não temos maiores informações sobre a procedência dessa tela especificamente – pensar os caminhos de circulação por onde passou esse quadro e como, em Belém, temos as paisagens que Aurélio fez do Rio de Janeiro, e na Paraíba temos uma imagem possivelmente feita no interior da Amazônia.

Podemos ter acesso a outra representação da natureza amazônica feita por Aurélio de Figueiredo muito possivelmente em uma de suas viagens no livro publicado por sua filha caçula, Heloysa. Nele, há reproduções de algumas telas pintadas pelo pai e que pertenciam ao acervo da família na ocasião da publicação<sup>224</sup>. Dentre as telas apresentadas, duas são paisagens. Começamos, então, pela imagem da Amazônia e mais especificamente, pelo que diz o título, do rio Amazonas.



Imagem 29: Aurélio de Figueiredo, Rio Amazonas (paisagem), s/d, óleo sobre tela  
CORDOVIL. Heloysa de Figueiredo. *Aurélio de Figueiredo, meu pai*. Rio de Janeiro: s/e. 1985, p. 17

Infelizmente a qualidade da reprodução é bastante precária, porém, nos é possível identificar, na imagem, a tomada do rio para a terra, a presença da canoa, tão característica da região, com sua cobertura de palha que aparece na iconografia amazônica desde os registros coloniais, do canoeiro e o intenso reflexo da floresta e das construções no rio.

<sup>224</sup> No ano de 2017, a Pinacoteca do Estado de São Paulo recebeu em doação uma das telas que figura no livro como pertencendo ao acervo da família em 1985, ano de sua publicação. Trata-se do retrato de Paulina Capanema de Figueiredo, esposa do pintor. A procedência anterior ao casal Telmo Giolito Porto e Lais Helena Zogbi Porto, que efetuaram a doação, é desconhecida, mas pela presença de uma etiqueta numerada em sua moldura, conjectura-se a passagem por um leilão. Dessa tela há ainda um fato dos mais curiosos. Uma vez no museu, ao ser retirada a moldura, identificou-se que a mesma se trata de um óleo sobre cartão colado sobre madeira e esta madeira é, na verdade, uma pintura de paisagem a óleo, embora com autoria não identificada até o momento. Informações obtidas junto ao Núcleo de Acervo Museológico da Pinacoteca do Estado de São Paulo referente às telas sob número de inventário PINA10328 e PINA10328\_01. Documento gerado em 21 de agosto de 2018.

Podemos notar ainda a escolha das cores que caracterizam um amanhecer ou anoitecer e que diferem muito das telas mais conhecidas de representação da natureza amazônica, geralmente marcada pela forte presença do verde nas matas – característica presente na tela do MURA. No entanto, dessa vez o pintor não opta por tons outonais, suaves, opta sim por cores mais quentes, realçando o amarelo e o vermelho. Infelizmente não temos a data de sua feitura, não podemos precisar uma fase do artista ou compará-la com outras pintadas próximas a ela, mas certamente essa imagem é bem diferente das demais paisagens apresentadas até então. Assim como é bem diferente da imagem que vem a seguir:

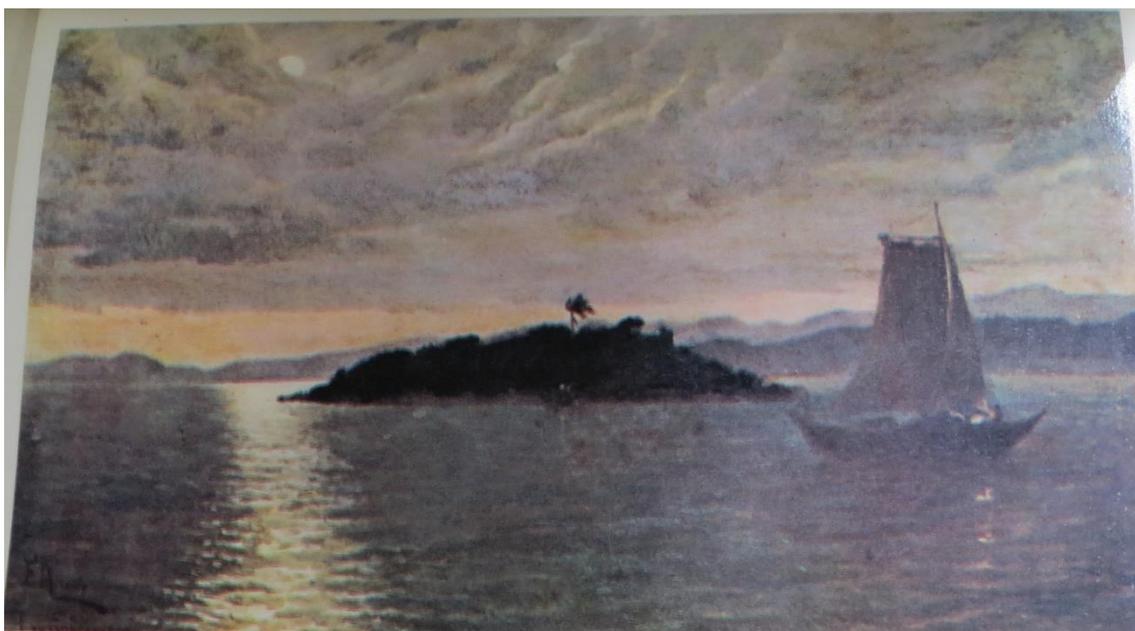


Imagem 30:Aurélio de Figueiredo, Luar (paisagem noturna), c. 1916, óleo sobre tela CORDOVIL. Heloysa de Figueiredo. *Aurélio de Figueiredo, meu pai*. Rio de Janeiro: s/e. 1985, p. 83

Essa tela, também pertencente ao acervo da família à época da publicação do livro, foi pintada na Ilha do Governador (RJ), sendo, segunda sua filha, a última tela pintada por Aurélio de Figueiredo<sup>225</sup>. Nela, temos uma tela de cores mais frias; vemos o contorno das montanhas, a ilha ao centro, o barco a vela, o reflexo do sol já cálido na água do mar. A não ser que tenha sido posta em circulação posteriormente pela família, a imagem em questão não chegou a ser exibida pelo pintor; não foi esta uma tela que esteve em trânsito junto com seu autor.

<sup>225</sup> CORDOVIL, Heloysa Figueiredo. Op. Cit. p. 84

Sabemos que a circulação e consumo de arte se dão também através circulação de informação e que a imprensa do começo do século passado já reproduzia notícias sobre museus, exposições e obras de arte, às vezes descrevendo-as e, por meio da palavra escrita, as pessoas podiam criar imagens mentais das obras<sup>226</sup>, bem como conhecer algumas outras através de publicações. Como nesse momento não havia a profusão de imagens que temos hoje, essa forma de circulação e consumo de arte se dava ainda de maneira mais presente. Então, podemos dizer que a partir também das idas e vindas de artistas como Aurélio de Figueiredo e de suas produções, a imagem foi quebrando barreiras como a da distância e das fronteiras entre os Estados. Assim, por meio dessa circulação de imagens de paisagens, concepções de lugares foram sendo criadas naqueles que talvez não fossem dadas as chances de vê-los *in loco*. Muitos desses lugares não obrigatoriamente conhecidos presencialmente pelos compradores, acabavam ornando paredes, compondo coleções particulares e tornando-se, assim, familiares àqueles que conviviam com elas.

O que podemos ver com esse exemplo, é que os mundos da arte de finais do século XIX e início do século XX, no Brasil, entendidos aqui enquanto as diferentes realidades locais que compõem o cenário artístico nacional, foram marcados pelo trânsito de artistas e obras, imagens, paisagens, leituras e concepções de arte. Nesse cenário dinâmico, esse trânsito propiciou ainda uma série diversificada de relações entre os vários sujeitos que compunham esses mundos e as obras produzidas nos locais visitados, mobilizando artistas, governantes, críticos, demais membros da imprensa, colecionadores e público em geral, e, dessas interações, novos trânsitos. Esses artistas em viagem, umas vez que produziam e expunham suas telas em diferentes lugares do país, foram também mediadores entre o público e as diversas paisagens e cidades, bem como entre o público frequentador das exposições e as diferentes produções artísticas no Brasil. Ou seja, esse trânsito de artistas e obras de arte compõe parte das experiências regionais que, respeitando suas diversidades, caracterizam e formam os mundos da arte brasileiro.

Paralelamente, podemos constatar que existem vários discursos sobre um mesmo artista, variando o tom e o peso na memória a partir de sua experiência em um determinado lugar, bem como das opções que se deram pelas das gerações vindouras. Para o caso de Aurélio de Figueiredo, o que de sua produção se tornou mais conhecido a partir dos museus de maior destaque e visibilidade no Brasil foi aquela onde imperam as

---

<sup>226</sup> Como, mais ou menos, viemos fazendo aqui, criando imagens mentais a partir dos títulos de algumas telas e de nossas referências sobre esses lugares.

figuras. Sem dúvida há o Aurélio dos retratos e telas históricas; telas de grandes dimensões e com toda uma narrativa não só histórica, mas também política contada através de suas pinceladas; e há outro das telas menores, das telas de gênero, das fantasias e das paisagens.

O primeiro Aurélio vemos expostos em museus como o Museu Histórico Nacional, o Museu da República, a Pinacoteca do Estado do Amazonas ou ainda – se pensarmos nas grandes telas não necessariamente históricas, mas que foram produzidas para grandes e oficiais eventos artísticos – o Museu Nacional de Belas<sup>227</sup>. Já o segundo Aurélio foi o que mais entrou na casa das pessoas, foi aquele de menores dimensões e de temas mais burgueses que pode ser colocado em trânsito e que ganhou força a partir da década de 1890. Esse está figurado em acervos como o Museu de Arte de Belém ou a Pinacoteca do Estado de São Paulo e, após um novo momento de circulação de suas obras, já após sua morte e quando obras privadas se tornam de acesso público, a museus como os analisados aqui: o Instituto Ricardo Brennand e o Museu Regional de Areia.

Talvez o fato de não ter se feito paisagista de formação, digamos assim, mas de ter aderido à pintura de paisagem como uma necessidade imposta pelo circuito; talvez por não ter aderido à moderna pintura de paisagem; talvez pelo fato das grandes compras públicas girarem em torno de marcos e personagens históricos, a memória de Aurélio de Figueiredo não ficou como sendo a de um pintor de paisagem. Salvo raras exceções tratadas aqui, suas paisagens irão entrar nos acervos museais a partir da incorporação de coleções privadas, como foi o caso do próprio Museu Histórico Nacional, que ao adquirir a coleção de Henrique Maximiano Coelho Neto a partir de seus herdeiros em 1937<sup>228</sup>, passou a ser possuidor de uma vista pintada por Aurélio, que entra para o acervo como “pintura documental”, por se tratar da vista de uma fortaleza no Ceará.

O nome de Aurélio de Figueiredo ainda é muito atrelado ao de seu irmão, considerado um dos grandes nomes da pintura nacional. Mesmo em sua cidade natal, todas as referências foram construídas de modo que Pedro Américo seja, de todos os areienses, o cidadão mais ilustre. No entanto, sua inserção foi completamente diversa daquela de Pedro Américo, um caso muito específico do mecenato de D. Pedro II. Por conta do momento em que produziu e da forma como conduziu sua carreira, visitou,

---

<sup>227</sup> No Museu Nacional de Belas Artes há além de retratos, uma paisagem de Aurélio de Figueiredo. Se trata de *Pico do Itacolomi, Ouro Preto, MG*. A tela, no entanto, entrou no acervo por transferência da Escola Nacional de Belas Artes em 1937 e não faz parte da exposição de longa duração.

<sup>228</sup> Processo 12-1937 – Museu Histórico Nacional. Coleção Coelho Neto.

pintou e vendeu por lugares do país que seu irmão jamais passou. Fazendo-se um pintor de mercado, Aurélio de Figueiredo acabou por espalhar suas obras por cidades e capitais brasileiras e sua presença nos acervos de diferentes regiões do país são reflexo e maior exemplo de uma trajetória feita no trânsito, de forma independente e atenta às demandas que se impunham para o sucesso de suas vendas. Graças às suas viagens, podemos hoje conhecer, dependendo de onde estejamos, o Aurélio das grandes telas e temas, e o Aurélio das paisagens e pequenos retratos.

## Capítulo III

### O laborioso Antônio Parreiras: roteiros e práticas

Um dos meus sonhos melhores, por mais prometedor, é o de sulcar um dia o Amazonas, afogar a vista nas suas águas, que na minha imaginação devem refletir tudo que a natureza tem de mais portentoso e de mais belo.

(...)

Mas crede-me, não só o rio maravilhoso atrai meu pensamento para essas bandas longínquas da minha pátria, mas o desejo de ver as terras do Pará, as suas florestas negras e impenetráveis, as suas ilhas, as suas flores de rubis escaldantes, os seus poentes chamejantes e essa acolhedora cidade de Belém, moderna, ativa, inteligente, e que na sua força e independência soube, como nenhuma outra, abrir maternalmente o seio carinhoso, para que nela exalasse o último suspiro o maior gênio universal do Brasil...

Preitos a artistas, só os sabem prestar os povos cultos ou de elevados instintos. Atraindo Carlos Gomes, o Pará revelou-se.

Pensando nisso, lembra-me perfeitamente de que um dia, em minha casa, conversando com o pintor Antônio Parreiras, perguntei-lhe:

- Porquê não vai ao Pará?

Ele percebeu talvez nessa pergunta o desejo de eu ver depois reproduzidas nas suas telas paisagens que de outro modo me não será dado ver, e a conversa perdeu-se em assuntos vagos. Nem ele se lembraria disso e nem teria talvez reparado no meu sorrisinho satisfeito quando há dias me disse na sua linda exposição:

- Sabe?! Vou ao Pará.

Pois vai o Pará conhecer um dos nossos artistas de mais intensa expressão e o mais penetrante dos segredos de nossa natureza.

Ao talento fecundo de Antônio Parreiras, ao seu temperamento de lutador infatigável, junta-se uma imaginação vasada de poesia com que ele dá alma às coisas ou aos seres que reproduz nas suas telas inumeráveis!

Pode o Pará acolhe-lo de braços abertos, que abraçará “alguém”, alguém para quem os fulgores de seus astros, o aroma de suas flores, o

aspecto das suas várzeas, dos seus bosques, ou dos seus igarapés, terão uma alma que ele saberá traduzir em sentimento e cor!

(...)

Antônio Parreiras quis levar consigo algumas palavras dos amigos, não para ir mais bem acompanhado, (que o está sempre bem para os seus quadros) mas presume-se que para as apresentar também na terra amiga e boa hospitaleira...

Agradei-lhe a lembrança. Não podendo ir eu ao Pará, que vão ao menos o meu pensamento e o meu nome<sup>229</sup>.

O texto publicado pelo jornal *A Província do Pará* em junho de 1905, foi assinado pela romancista, contista e teatróloga Julia Lopes de Almeida (1862-1934). Era, como vimos, uma espécie de introdução elogiosa do artista que ia pela primeira vez ao Pará apresentar seus trabalhos, muitos dos quais comentados pela autora.

Vemos, por suas palavras, a natureza brasileira – e amazônica em particular – sendo lida como elemento patriótico e um certo ar de curiosidade e encantamento diante de uma floresta que lhe seria desconhecida, mas que permeava o seu imaginário por referências outras. O Pará, enquanto um estado culto e que teria revelado esta sua grandiosidade ao convidar o maestro Carlos Gomes para assumir a direção do futuro Conservatório de Música do Estado<sup>230</sup>, se apresentava como um local atrativo ao pintor, que poderia apresentar seus quadros na “terra amiga e boa hospitaleira”, e ainda ter muitos assuntos a traduzir “em sentimento e cor” para suas telas.

Julia Lopes de Almeida, caso não fosse ao Pará, teria poucas chances de visualizar a natureza que caracteriza o local: cartões postais poderiam ser uma forma – embora a produção de postais da época estivesse mais voltada à reprodução dos avanços da modernidade da capital paraense e não propriamente da exuberância de suas florestas “negras e impenetráveis”... Uma ou outra publicação poderia lhe trazer algumas imagens, mas essas não seriam as obras de literatura, que raramente constavam de imagens e quando o tinham, eram desenhos e não em cores. As publicações que continham imagens

---

<sup>229</sup> ALMEIDA, Julia Lopes de. *A Província do Pará*, “Antônio Parreiras”, 11 de junho de 1905. Acervo do Museu Parreiras.

<sup>230</sup> Hoje sob nome de Fundação Carlos Gomes, administrada pela Secretaria de Cultura do Estado do Pará. Carlos Gomes, porém, já chega ao Pará impossibilitado de exercer o cargo em virtude da piora de seu estado de saúde e acaba falecendo poucos meses depois de sua chegada. Para maiores informações sobre a ida do maestro ao Pará e comoção que causou na cidade a sua morte, ver: COELHO, Geraldo Mártires. *O brilho da supernova: a morte bela de Carlos Gomes*. Rio de Janeiro: Agir, 1995.

eram geralmente álbuns produzidos enquanto relatórios ou propagandas dos lugares<sup>231</sup>. No entanto, não custa salientar que as imagens desses álbuns, no momento em que a escritora comenta a viagem de Parreiras também não eram coloridas. Por fim, outra forma de conhecer por imagens a diversidade da natureza brasileira, era pelas reproduções que dela faziam os artistas.

O Parreiras que vai ao Pará em 1905 é o paisagista, e particularmente aquele que traduzia nas telas a realidade da natureza brasileira. A romancista, portanto, ao mesmo tempo que pressupunha o sucesso do pintor em um circuito distante do seu, ansiava pelo retorno que lhe faria sentir a floresta amazônica em imagens. Através, portanto, de suas palavras introduzindo essa viagem específica, convido o leitor a acompanhar esse e outros trânsitos do artista.

### Viajar para trabalhar

Antônio Diogo da Silva Parreiras (1860 – 1937), se inicia nos estudos artísticos como aluno na Academia Imperial de Belas Artes (AIBA), onde vem a tornar-se discípulo de Georg Grimm, com quem ele segue quando de sua saída da instituição de ensino artístico. É importante entender minimamente quem é Grimm e sob que bases se deu o início da formação de Parreiras, pois em muito ele se aproximará das opções de seu mestre. Tal qual o professor, Parreiras irá privilegiar a pintura ao ar livre, irá tornar-se professor da AIBA para logo depois desligar-se dela por divergências, dessa vez, relativas à reforma curricular pela qual a instituição passava e que extingue a disciplina de pintura de paisagem<sup>232</sup>. E ainda, ao sair da instituição, como Grimm ele cria em torno de si um curso de pintura que privilegiará as excursões para pintar ao natural.

O período em que passa enquanto aluno do ensino formal de artes é bastante curto, compreendendo cerca de um ano. Em 1883, quando estava ainda em formação, Parreiras se inicia no mundo das exposições, que lhe será tão conhecido. A primeira realizada em seu atelier e a segunda na Galeria Moncada. Em 1885, organiza três mostras diferentes com aquelas paisagens feitas nas expedições com o Grupo Grimm. Três anos depois, já com prestígio de ter recebido a visita do Imperador D. Pedro II em uma exposição sua,

---

<sup>231</sup> PEREIRA, Rosa Cláudia Cerqueira. *Paisagens urbanas: fotografias e modernidades na cidade de Belém*. 2006. 190 f. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Pará, Belém, 2006. p. 95. Disponível em: <http://www.ufpa.br>. Acesso em: 02 fev. 2012.

<sup>232</sup> DAZZI, Camila. *“A Reforma de 1890”*: continuidades e mudanças na escola nacional de belas artes (1890-1900). Atas III Encontro de História da Arte IFCH / UNICAMP. Campinas, 2007. Disponível em: <http://www.unicamp.br/chaa/eha/atas/2007/DAZZI,%20Camila.pdf>. Acesso em: agosto de 2015

Parreiras segue para a Europa em viagem de estudos tão cobrada pela imprensa. Lá frequenta por dois anos a Academia de Belas Artes de Veneza, o que pode fazer a partir da compra de um quadro seu pela AIBA. Quando volta, assume o cargo de professor da Escola, porém, como saiu logo em seguida, precisa criar, para si, meios de sobrevivência através de sua arte. A década de 1890, então, marcará o início de suas viagens para venda de obras, algo que o acompanhará pelas duas décadas seguintes. Tal qual vimos com Aurélio, através da forma como Parreiras construiu sua carreira, podemos nos aproximar ainda mais desses circuitos crescentes na virada do século XIX para o XX.

Em 1926, Parreiras, lançou um livro onde narra sua trajetória, chamando-o de *Histórias de um pintor contadas por ele mesmo*. Livro esse que lhe rendeu entrada na Academia Fluminense de Letras. Nele, falando desde o lugar confortável de pintor reconhecido, considerado um dos maiores artistas brasileiros e com mais de 40 anos de estrada, se apresenta como um pintor que viveu sempre modestamente e da venda de seus quadros. “Trabalhar é viver”, assim é sua abertura e essa será a tônica de seu discurso. Em suas palavras, irá vencer opositores pelo trabalho e irá “trabalhar para poder trabalhar”<sup>233</sup>. Irá viajar para poder dar vazão ao fruto de seu trabalho e até, “isolar-se”, em vários momentos, para poder dedicar-se mais a ele... Organiza, então, sua história, seleciona suas memórias, de acordo com uma ordem lógica onde, desde menino se conduziria ao objetivo de ser artista e viver unicamente de sua arte. Sua visão retrospectiva dá coerência aos passos de sua trajetória e o discurso que foi construindo de si ao longo dos anos é organizado de maneira a dar consistência e significado às suas relações, opções e mesmo deslocamentos<sup>234</sup>.

Livre do meu encargo de professor de paisagem da Academia, afastei-me por completo do seu meio.

Isolei-me e voltei à vida livre de errante paisagista da qual jamais deveria ter saído.

Quanto tempo perdido? Quanta luta, desgostos, injustiças, calúnias eu não teria evitado se tivesse recusado a cadeira de paisagem da Academia como depois recusei o lugar de professor e de diretor da Escola duas vezes oferecido pelo Governo da República?”<sup>235</sup>

<sup>233</sup> PARREIRAS, Antônio. Op. Cit. p. 77.

<sup>234</sup> BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: AMADO, Janaína e FERREIRA, Marieta de Moraes. *Usos e abusos da história oral*. (8ª edição) Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006, p. 183-191. p. 184-185.

<sup>235</sup> PARREIRAS, Antônio. Op. Cit. p. 103.

O pintor não discorre, em suas memórias, sobre sua escola ou seus discípulos. Em 1891, já não mais ocupando o cargo de professor da Escola Nacional de Belas Artes, abre um curso livre de pintura ao qual chamou de *Escola ao ar livre*. Em algumas de suas excursões artísticas, Parreiras seguia com seus alunos, para que pintassem direto da natureza. Assim, saía com seus discípulos pelos arredores de Niterói, mas também para Paquetá e interiores próximos como Teresópolis, Angra dos Reis e Cabo Frio.

Por algum motivo, na seleção para a narrativa de sua trajetória, optou pelo discurso do isolamento. De todo o modo, podemos ver um divisor de águas a partir do momento em que Parreiras sai da instituição oficial de ensino artístico. Que rumos dar à sua trajetória profissional? Seguir como professor era uma opção, mas até onde chegaria? Ao sair da Escola, Parreiras precisava se manter no circuito, precisava se lançar, agora de outro lugar, em uma carreira solo e sem a estrutura que lhe havia sido oferecida. Talvez venha daí sua seleção pelo discurso do isolamento, visto que se afastou daquele centro de estabilidade e reconhecimento que ser um professor do ensino oficial possuía. Cria, então, outro discurso para si, várias vezes repetido pela imprensa: Parreiras era um pintor que *trabalhava*. Seu nome, por muito tempo, estará associado ao trabalho, era ele referido como *laborioso* ou mesmo *operoso*. Suas inúmeras viagens para pintar, suas frequentes exposições, sempre contando com muitas obras, tudo isso era sempre referido como sendo distinta dedicação e esforço. Parreiras cria para si uma carreira e uma marca: a do trabalho. A de quem não pode descansar, pois a única forma de manter-se vivo – fosse no sentido da subsistência, fosse no sentido da *ânima*, movida por seu amor pela arte – era trabalhando!

Inicia-se, então, uma nova fase na carreira do pintor. Uma fase na qual ele já é um nome conhecido, não mais aluno, não mais discípulo, mas um pintor que vive ao sabor das oportunidades de encontrar compradores para suas telas. Se afastando para produzir, expondo quando tinha um bom número de trabalhos expostos e vivendo do fruto dessa dinâmica. Se adaptando a públicos e gostos, mas sem perder sua linha de trabalho, participando ativamente das discussões sobre arte e encarando os novos desafios que lhe eram impostos por esse universo. Sentindo as deficiências do meio e sabendo quando partir em busca de horizontes cada vez mais distantes. É esse o caminho que faremos com o pintor. Revisitaremos locais por onde Aurélio nos levou e conheceremos outros.

No ano de 1892 organiza uma exposição de paisagens junto com seus alunos. Eram 92 quadros expostos e, dentre os seus, haviam alguns que já possuíam donos, como *O fundo da gruta* que, segundo menciona no catálogo: “ante o feliz êxito obtido pelo

quadro”, não pode se furtar ao desejo de expô-lo novamente. O quadro, no entanto, já pertencia ao poeta Olavo Bilac. Na abertura do mesmo catálogo, pede ainda a benevolência do público para com aqueles que estavam iniciando. Eram eles: Madruga Filho, Mathilde Ferreira, Julio Seabra e Paulo de Mendonça, que haviam feito trabalhos ao ar livre sob sua direção<sup>236</sup>.



Imagem 31: Antônio Parreiras. Escola ao ar livre, 1892, Óleo sobre tela, 100 cm x 149 cm  
Acervo: Museu Antônio Parreiras

A exposição foi visitada por mais de 10.000 pessoas e rendeu a Parreiras e a seus alunos elogios e vendas. Das 92 telas expostas, 68 foram vendidas<sup>237</sup>. Como consequência do sucesso do evento, recebeu não só encomendas<sup>238</sup>, como novos alunos para sua escola. Essas situações eram, portanto, tão importantes para inspirar, estimular e lançar seus alunos quanto para se promover como pintor e professor. Após terminada essa mostra, Parreiras expôs ainda o *Panorama de Niterói*, tela encomendada pelo Estado do Rio de Janeiro, em seu atelier em São Domingos. E não podemos esquecer que nesse ano se preparava o que seria levado para a Exposição Universal de Chicago; Parreiras havia recebido uma encomenda do governo brasileiro para o evento. Expuseram ainda pintores como Pedro Américo, Vitor Meireles, Aurélio de Figueiredo, Rodolpho Amoedo e

<sup>236</sup> O quadro já havia sido exposto em 1890. Catálogo da Oitava exposição de paisagens, 1892. p. 10-11.

<sup>237</sup> *O Paiz* (RJ), 16 de junho de 1892, p.2. O mesmo jornal, alguns dias antes, havia noticiado que Mathilde Ferreira optou em não vender seus quadros, portanto, vê-se como foi ainda maior o sucesso das vendas nessa exposição. *O Paiz* (RJ), 10 de junho de 1892, p. 2

<sup>238</sup> *O Paiz* (RJ), 02 de junho de 1892, p. 2; *O Paiz* (RJ), 03 de junho de 1892, p.2

Agostinho Motta<sup>239</sup>. Parreiras não estava, assim, tão isolado no meio da mata, mas certamente, tanto quanto muitos de seus colegas, estava trabalhando muito.

Mas segue o pintor com alguns alunos para mais uma de suas excursões artísticas e, segundo o próprio artista: “para se viver mesmo dentro de uma mata, é necessário contar com alguns recursos. Esses recursos eu não os tinha, sendo, portanto, obrigado a vir de novo habitar Niterói”<sup>240</sup>. Volta, então, repleto de quadros e precisando colocá-los à venda. Assim, em fevereiro de 1893, logo, menos de um ano após sua última exposição, Parreiras expõe novamente no Rio de Janeiro, ao lado de seus alunos. Dessa vez, expuseram com ele Madruga Filho, Henrique Guimarães e Álvaro de Cantanheda. Como a do ano anterior, esta se deu na redação do jornal *A Cidade do Rio*. Dessa vez, acompanhada com um pouco menos de entusiasmo pela imprensa e mesmo pelo público, que é em número bastante reduzido daquela do ano anterior, a exposição dividiu opiniões, no dizer *Gazeta de Notícias*, de forma geral, teria faltado tempo e vigor na execução das obras<sup>241</sup>, já *O Paiz* dizia que era a exibição a comprovação dos avanços feitos pela escola do pintor<sup>242</sup>.

Segue, então, para São Paulo no que seria a primeira das muitas viagens que iria realizar para expor fora do estado do Rio de Janeiro. Inaugura sua exposição em maio, num dos salões do Banco União, com 42 obras. Entre elas figuravam paisagens do Rio de Janeiro, seus arredores, da Itália (do tempo em que esteve lá estudando) e São Paulo, mostrando que o artista tão logo chegara e já dera início à produção de telas com a paisagem local<sup>243</sup>. Para essa exposição, Parreiras não levou os quadros não vendidos em sua recente exposição no Rio de Janeiro, prática que veremos ser muito comum com o passar dos anos.

O anúncio da ida do pintor para a cidade foi feito com antecedência por vários jornais locais. A escolha do local, quais quadros iriam figurar na exposição, a sua chegada na cidade, tudo pode ser acompanhado pela imprensa, aumentando a expectativa para a sua inauguração. A mostra foi bastante concorrida, gerou várias compras e, inclusive, encomendas. Durante a exposição, Parreiras propôs à Câmara Municipal, a compra do

---

<sup>239</sup> Nessa ocasião, discordando da comissão que representava o Brasil na exposição, Antônio Parreiras, Aurélio de Figueiredo, Pedro Américo e Victor Meireles assinaram o manifesto que retirava seus trabalhos em julgamento.

<sup>240</sup> PARREIRAS, Antônio. Op. Cit. p. 113.

<sup>241</sup> *Gazeta de notícias* (RJ), 11 de fevereiro de 1893, p. 2

<sup>242</sup> *O Paiz* (RJ), 13 de fevereiro de 1893, p. 3.

<sup>243</sup> STUMPF, Lúcia Klück. *A terceira margem do rio: mercado e sujeitos na pintura de história de Antônio Parreiras*, São Paulo, 2014 Dissertação (Mestrado). USP. p. 52

quadro *Ypiranga*, tela de 150cm pintada ao natural<sup>244</sup>, compra que acabou não ocorrendo<sup>245</sup>. Já o badalado quadro *Antes da tempestade* foi comprado para oferecer em sorteio, que ocorreu no último dia<sup>246</sup>. Foram vendidas metade das telas expostas, mais de 3.400 pessoas a visitaram e quatro encomendas para que representasse em suas telas propriedades rurais foram feitas. Provavelmente o entusiasmo com a boa recepção e o sucesso da exposição, tanto em vendas quanto em elogios por parte da crítica e encomendas, fez com que, no ano seguinte, Parreiras voltasse para nova exibição na capital paulista.

Para a exposição de agosto de 1894, que se deu no salão Club Tenentes de Plutão, Parreiras levou pouco mais de 30 telas, entre as quais figurava *Viva a República!*, que representava a esquadra legal, no dia 13 de março de 1894, marcando o fim do que se conhece como Revolta da Armada<sup>247</sup>. Essa tela esteve exposta, menos de um mês após o referido evento, em uma das salas da redação do jornal *O Paiz*, trazendo grandes elogios ao pintor. Embora a tela fosse grande (2m de largura, por 0,60 de altura), sua intenção era fazer uma ainda maior (de 5 X 2m), caso o governo da República estivesse interessado em encomendar<sup>248</sup>.

Percebe-se que a exposição agradava não só pelo número de vendas (nesse caso, mais da metade das telas foram vendidas), mas também pela grande visitação (mais de 5.000 pessoas) que dia a dia era comentada pela imprensa. Novamente, Parreiras recebeu encomendas para pintar vistas de fazendas e ainda um quadro para o também pintor Eugênio Teixeira. Ao final dessa exposição, o pintor fez o sorteio de três telas: *Viva a República!*; *Manhã de inverno* e *Barcos de minha terra*<sup>249</sup>, no entanto, o número sorteado para a segunda tela não havia sido comprado por ninguém e Parreiras, dias depois, a doa ao núcleo inicial do Museu do Estado<sup>250</sup>, que se organizava naquele momento<sup>251</sup>.

---

<sup>244</sup> *O Commercio de São Paulo*, 10 de junho de 1893, p.1

<sup>245</sup> A tela ficou em mãos de colecionadores particulares até que em 2010, o Museu Paulista o adquire, tendo, finalmente, encontrado o destino que planejava o artista mais um século antes: a coleção pública. A trajetória da tela pode ser acessada em: <http://acervo.mp.usp.br/IconografiaV2.aspx#>. Acesso em: janeiro de 2019.

<sup>246</sup> *O Commercio de São Paulo*, 29 de junho de 1893, p.1

<sup>247</sup> Rebelião liderada por algumas unidades da Marinha Brasileira contra o governo de Floriano Peixoto. Iniciada em setembro de 1893, de forma geral, questionava a legalidade do governo de Floriano e o pouco prestígio político da Marinha em relação ao Exército. Foi apoiada, ainda, por alguns grupos insatisfeitos com o fim da Monarquia.

<sup>248</sup> *O Paiz* (RJ), 06 de abril de 1894, p.1

<sup>249</sup> *Correio Paulistano*, 30 de agosto de 1894, p. 1

<sup>250</sup> O Museu do Estado é o atual Museu Paulista da Universidade de São Paulo, inaugurado em 1895.

<sup>251</sup> NASCIMENTO, Ana Paula. Antonio Parreiras, viajante sempre em busca de novos horizontes. In: *Antonio Parreiras: pinturas e desenhos*. Catálogo. Pinacoteca do Estado de São Paulo. 2012/2013. p. 36.

Terminada a exposição, parte o pintor para Ribeirão Preto, de onde recebeu uma encomenda.

Fato comum era Parreiras, em suas exposições, receber encomendas para pintar vistas e fazendas pelo interior, percorrendo, assim, além da citada Ribeirão Preto, Campinas, Campo Alto, Araraquara, Cravinhos e Casa Branca<sup>252</sup>.

Em seu livro, ao falar da primeira vez que foi expor em Belém, Parreiras diz:

Era a primeira exposição de pintura que se realizava no Pará, como foi a primeira, aquela que eu havia realizado em São Paulo, iniciando assim nos dois Estados o movimento artístico que hoje é tão grande<sup>253</sup>.

Quando Parreiras expôs pela primeira vez em São Paulo, não resta dúvidas de que já havia, na capital paulista – mas não só – um circuito artístico se não forte como o da capital e cujas vendas não necessariamente correspondiam às expectativas dos pintores, ao menos já iniciado e com condições para justificar o trânsito. Em 1890, Benedito Calixto já expunha em Santos e em São Paulo. Nesse mesmo ano, já se discutia a necessidade de instalar, na capital, um Salão de Pinturas<sup>254</sup>, coisa que se deu anos mais tarde, mas se evidencia a arte em discussão no meio cultural paulistano. Em 1891 expuseram na cidade de São Paulo o mesmo Calixto, Fiuza Guimarães, Jacinto Capuz e Willi Reinhardt e seus discípulos. No mesmo ano em que foi sua primeira exposição, também expuseram Richards & Capuz. No ano seguinte, Antônio Ferrigno, pintor italiano que havia se estabelecido em São Paulo no ano anterior<sup>255</sup>, onde, desde 1887 já se encontrava estabelecido e em atividade o amigo e também pintor Rosalbino Santoro.

A essa altura, Benedito Calixto já transitava entre Santos, São Vicente e São Paulo e, comparando com Parreiras, não apenas transitava com propósito de pintar, como fazia o pintor fluminense pelo interior do estado do Rio de Janeiro, Calixto também viajava entre essas cidades para expor. Comumente se expunham pequenos números de telas, não grandes exposições de mais de 20 ou 30 telas como Parreiras, mas sim, já havia esse trânsito entre artistas locais.

---

<sup>252</sup> Ibidem. p. 33.

<sup>253</sup> PARREIRAS, Antônio. Op. Cit. p. 123.

<sup>254</sup> *Correio Paulistano*, 14 de junho de 1890, p. 1

<sup>255</sup> O pintor vive na capital paulista até 1905, quando regressa à Itália.

José Ferraz de Almeida Junior, tal qual Benedito Calixto, já era nome conhecido e reconhecido à altura da ida de Parreiras. Na década de 1880, no dizer de Fernanda Pitta, ele já seria o “principal artista atuante em São Paulo”<sup>256</sup>, onde teria optado em se estabelecer ao invés de no Rio de Janeiro, muito provavelmente por suas ligações com as elites agrárias paulistas. Primeiro o pintor se fixa em Itu – para oferecer seus serviços de pintor e professor de desenho<sup>257</sup> – indo estabelecer, posteriormente, seu atelier na capital. Realiza, então, muitos retratos das famílias de elites locais, bem como obras de cunho religioso, tendo um nicho de mercado de encomendas que garantia seu sucesso profissional sem, contudo, impedir que seguisse pitando seus temas de interesse. São, portanto, opções de carreiras distintas, mas que demonstram, por isso mesmo, a diversidade do meio artístico brasileiro.

A cidade de São Paulo vivia um momento de crescimento econômico com o café e com a abertura de atividades artísticas, Parreiras usufrui desse cenário entre idas e vindas entre as capitais e interiores, realizando trabalhos que lhe eram encomendados. Idas e vindas com algumas pequenas mostras, é bom que se diga, pois em dezembro de 1894, expõe o resultado das encomendas feitas a partir da exposição de agosto. E já inicia 1895 com pequenas exposições também na capital paulista; primeiro uma com quatro quadros; em março, no atelier do pintor paulista Pedro Alexandrino, expõe mais dois quadros fruto de encomendas; e em maio mais seis telas, todas igualmente produtos de encomendas.

E beneficia-se, também, das relações que travou ali não somente para suas encomendas. Parreiras passa, então, a colaborar com o jornal *O Estado de São Paulo*, enviando críticas. E mais: de volta à Niterói, em meados do ano, inaugura seu atelier em São Domingos, Niterói. Atelier, cujo projeto foi encomendado a Francisco Ramos de Azevedo (1851-1928), arquiteto mais requisitado de São Paulo e que, neste mesmo 1895, assumiria a direção do Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo, sendo o responsável por sua reestruturação. Para marcar a inauguração de seu atelier, realiza uma exposição no local com 45 telas<sup>258</sup>. Neste mesmo ano, realiza ainda uma grande e bem-sucedida exposição na capital paulista, contando 33 trabalhos, dos quais chegou a vender 26!

---

<sup>256</sup> PITTA, Fernanda Mendonça. *Um povo pacato e bucólico: costume e história na pintura de Almeida Júnior*. Tese. Doutorado. USP, 2013. p. 97

<sup>257</sup> Ibidem. p. 206

<sup>258</sup> MOTTA, Liandra. *Antônio Parreiras: a trajetória de um pintor através da crítica de sua época*. Unicamp. Dissertação. Mestrado, 2006. p. 15

Ao que tudo indica, levando em consideração as notícias sobre as exposições nos jornais paulistas, para essa última década do século XIX, o pintor fluminense tivera mais lugar nas vendas que seu amigo Aurélio de Figueiredo. Não sabemos, no entanto, se tal diferença se dava por uma questão de gosto, de valores ou mesmo por conta da forma como os artistas se apresentavam e vendiam seus discursos. De fato, a realidade identificada pelas exposições e vendas de Aurélio reflete mais as dificuldades relatadas por artistas locais<sup>259</sup> que a experiência de Parreiras. Além disso, o trânsito de Antônio Parreiras foi além de idas para expor, pois rapidamente se inseriu na dinâmica do comércio de arte de São Paulo, fazendo parte dos círculos da elite paulistana e de seus interiores.

Em 1896, após voltar de mais uma entrega de telas encomendadas em São Paulo, apresenta 36 telas em nova exposição no Rio de Janeiro ao lado dos alunos Álvaro de Cantanheda – com 12 telas –, Candido de Souza Campos – com oito – e Alberto Silva – Com dois desenhos à pena. Foi nessa exposição que Parreiras apresentou seu famoso quadro *Sertanejas*, dito pelo artista como sendo um sintetizador de tudo o que havia observado nas florestas<sup>260</sup>, e adquirido pelo Estado. Essa exposição, dedicada à memória de Grimm, foi um marco para o pintor, sendo extremamente laureado pela crítica como a mais importante de sua carreira até então. Por mais de um mês esteve aberta ao público e atraiu mais de 7.400 visitantes.

---

<sup>259</sup> Maria Cecília Lourenço, em sua dissertação de mestrado sobre Almeida Junior, trata de correspondências trocadas com Pedro Alexandrino onde relata as dificuldades encontradas para viver da venda de seus trabalhos em São Paulo. LOURENÇO, Maria Cecília França. *Reverendo Almeida Júnior*. 1980. 632f. Dissertação (Mestrado em Artes) - Universidade de São Paulo, São Paulo. p. 221-222.

<sup>260</sup> PARREIRAS, Antônio. Op. Cit. p. 119



Imagem 32: Antônio Parreiras. Sertanejas, 1896, óleo sobre tela, 273 cm x 472 cm  
Acervo: Museu Nacional de Belas Artes

Vale ainda mencionar o catálogo com um item especial, pois o mesmo trazia não só um texto de sua autoria sobre arte, como diversos outros textos sobre a sua arte assinados por personalidades da vida intelectual daquele momento. Assim, não apenas suas noções de arte, nacionalismo e seu discurso em favor de se criar uma arte “essencialmente brasileira”<sup>261</sup>, mas também somos introduzidos ao meio social no qual circulava o artista. Assinaram seu catálogo: Ibrantina Cardona, Adelina Amélia Lopes Vieira, Oscar Rosas, Aurélio de Figueiredo, Alberto Silva, Guimarães Passos, Arthur Azevedo, Olavo Bilac, Pereira da Silva, Valentim Magalhães, Lopes, Júlia Lopes de Almeida e Coelho Netto.

Parreiras vivia, então, um bom momento. Em 1897, parte para a Serra da Bocaina, em São Paulo, onde fica na fazenda do Sr. Aschoff a fim de estudar a pintura de animais. Nesse ano, entregue às encomendas e excursões para pintar, realiza apenas a exposição para a entrega de um quadro para a colônia sueca em oferecimento a Oscar II, então rei da Suécia. Em seguida, o quadro foi enviado a Estocolmo. Organiza, ainda, a exposição da *Escola ao ar livre*, mas não expõe<sup>262</sup>. Pinta, em companhia de Décio Vilares, um quadro decorativo para o Palácio do Catete. E, no fim do ano, parte mais uma vez em excursão artística.

<sup>261</sup> Catálogo: "Exposição Parreiras", Rio de Janeiro, 1896. p. 08. Acervo do Museu Antônio Parreiras.

<sup>262</sup> Dessa mostra participaram: Hortência Gourlart, Álvaro de Cantanheda, Alberto Silva e Silvio Moreira. *O Paiz* (RJ), 16 de outubro de 1897, p.1

Nos dois anos seguintes, escasseiam as notícias sobre Antônio Parreiras nos jornais. Sabemos apenas que em 1898 excursiona pelo interior do Rio de Janeiro para pintar e que apresenta, junto com Décio Villares e Del Bosco, ao Banco da República, propostas para a decoração interna do edifício da Caixa de Amortização<sup>263</sup>. Em algumas dessas excursões para pintar, além de seus alunos, o acompanhou também o pintor e amigo Pedro Peres. Nesse ano, recebe ainda uma medalha do Consul da Suécia e Noruega pelo quadro presenteado pela colônia sueca do Rio de Janeiro. Em 1899, foi nomeado professor de desenho do Ginásio Fluminense, declinando por já ter muitos compromissos<sup>264</sup>. Dentre esses compromissos, estava a realização dos trabalhos para decoração do Supremo Tribunal Federal, encomendados pelo presidente Campos Sales. Para tanto, foi feita a proposta de painéis históricos que abordassem a chegada dos portugueses ao Brasil, a partida e a Inconfidência Mineira.

Parreiras inicia então estudos documentais e iconográficos sobre os eventos e ainda parte em excursão artística à Bahia, para conhecer e pintar com fidelidade a paisagem que iria figurar suas telas históricas<sup>265</sup>. Não há muitas informações sobre o período que Parreiras passa na região de Porto Seguro, mas ao que tudo indica, lá não expôs. No entanto, quando do seu retorno e ao fim de intensa atividade, está novamente repleto de telas prontas para serem apresentadas ao público. Estamos agora já falando do ano de 1901.

---

<sup>263</sup> *Jornal do Commercio* (RJ), 30 de maio de 1898, p. 3

<sup>264</sup> *O Fluminense* (RJ), 04 de março de 1899, p.2

<sup>265</sup> LEVY, Carlos Roberto Maciel. *Antônio Parreiras: pintor de paisagem, gênero e história*. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1981. p. 45.

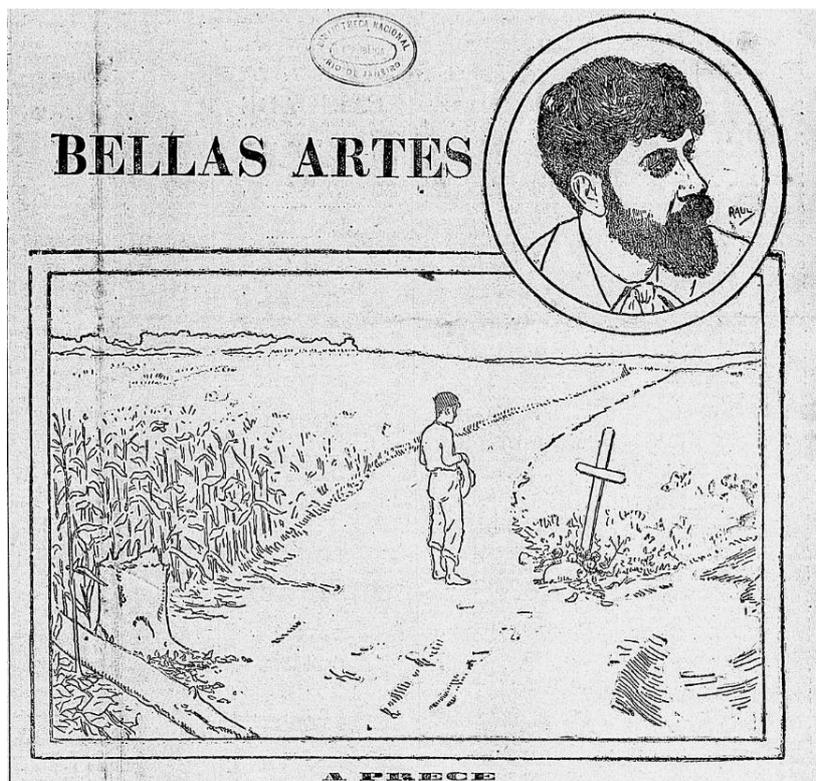


Imagem 33: *O Paiz*, 10 de março de 1901, p. 1

Na legenda da imagem publicada em *O Paiz*, lê-se:

Croquis de um quadro de Antonio Parreiras.

Depois de cinco anos de saudades, iremos hoje à inauguração da exposição do exímio Parreiras, em S. Domingos.

No elegante atelier, o consagrado artista expõe cinquenta e quatro admiráveis telas, onde o mágico pincel revela mais uma vez que é manejado por mão de monstro.

Das 54 telas mencionadas, muitas eram fruto de sua viagem à Bahia e a exposição esteve aberta apenas a artistas, jornalistas e literatos. Após um longo período se dedicando a trabalhos que demandavam deslocamentos e imersões, fato, como vimos, notado pela imprensa, Parreiras voltava ao mundo das exposições e menos de um mês depois, expõe novamente, agora no Rio de Janeiro, no salão da Casa Paschoal, acima da confeitaria, e aberta ao público em geral. Nesta, foram expostas 41 telas, incluindo *A Prece*, a grande tela da exposição. Dos quadros expostos, 15 eram paisagens de sua recente viagem e a essa seção deu o nome de *Excursão à Bahia Cabrália*<sup>266</sup>.

<sup>266</sup> Catálogo da exposição Parreiras, Rio de Janeiro, 1901. Acervo do Museu Antonio Parreiras.

Algo interessante referente a essa exposição é que teve que ser adiada devido à uma lei municipal que determinava a cobrança de um imposto diário a todo artista que quisesse expor. Parreiras apelou ao prefeito Antônio Rodrigues, que disse que não tinha autoridade para revogar uma lei municipal, então teve que recorrer ao Conselho, que após alguns dias, concedeu a isenção a Parreiras<sup>267</sup>. Porém, enquanto se resolvia a questão, a imprensa notificava a inauguração de uma casa de comércio que havia um salão para exposição de objetos de arte. Era ela à rua do Rosário e chamava-se *Salão das Grandes Ocasões*. Os artistas poderiam lá expor em consignação, sem ter que passar pela tal taxa... Aurélio de Figueiredo tão logo inaugurou, enviou para lá alguns quadros seus<sup>268</sup>. Ainda veremos falar outras vezes dessa casa que, de fato, se tornou uma opção aos artistas que expunham na capital.

No ano seguinte, trabalha em suas encomendas, retoma a decoração do Supremo Tribunal Federal e inicia um curso feminino de pintura em seu atelier. Não, sem claro, realizar exposições... Dessa vez, Rio de Janeiro e Santos, onde expõe 23 telas<sup>269</sup>. Parreiras se tornara, portanto, um artista em trânsito. Fosse excursões para pintar, fosse para expor, sua carreira cada vez mais se firmava no trânsito e suas exposições cada vez mais serão reflexo disso. Mas até quando os mercados de São Paulo e Rio de Janeiro seriam suficientes às suas ambições? Ou até quando sustentariam a demanda de telas que o *laborioso* Parreiras produzia e necessitava colocar à venda? Com números crescentes de exposições acontecendo nas duas capitais e conseqüente diversidade de artistas se estabelecendo no meio, Parreiras começa a sentir necessidade de traçar novos rumos para sua arte...

### “Sabe?! Vou ao Pará”

Comecei a trabalhar sem repouso, alheado completamente de tudo. Tive afinal o resultado que devia ter. A minha casa ficou repleta de quadros, ao mesmo tempo que o meu bolso se esvaziara completamente.

Passaram-se meses.

Resolvi fazer uma exposição em Belém do Pará e para lá parti<sup>270</sup>.

<sup>267</sup> *O Paiz* (RJ), 27 de março de 1901, p. 2

<sup>268</sup> *O Paiz* (RJ), 29 de março de 1901, p. 2

<sup>269</sup> LEVY, Carlos Roberto Maciel. Op. Cit. p. 51.

<sup>270</sup> PARREIRAS, Antônio. Op. Cit. 123

Mais uma vez, não só a escolha de Parreiras pelo local para onde se destinaria não foi aleatório, como, antes de ir, já havia tratado de buscar quem o recomendasse para que, ao chegar, pudesse saber a quem recorrer e a quem se apresentar. É o que nos evidencia o cartão que lhe enviou Coelho Netto poucos antes de sua partida para Belém:

Parreiras

Assim, de momento, não me ocorreu outros nomes. Levas cartas para o Lemos... Para que mais? Estou certo de que voltarás triunfante e contente. Sê feliz! Tanto quanto mereces. E até cá.

Teu

Coelho Netto

18-V-05<sup>271</sup>

Parreiras estaria levando consigo uma carta do poeta e romancista Coelho Neto para seu amigo e já nosso conhecido Antônio Lemos, intendente de Belém. Assim como, vimos pela introdução deste capítulo, a apresentação da romancista Júlia Lopes de Almeida, essa, de caráter diferente, era destinada ao público e, portanto, publicada em jornal. Não por acaso, no jornal ligado à Lemos, *A Província do Pará*.

E a exposição em Belém foi um sucesso! E não falo só pelo número de visitantes e vendas – nos nove dias em que esteve aberta ao público, foi vista por mais de 6.200 pessoas, e das 41 telas expostas foram adquiridas 27<sup>272</sup> – mas também por ter lhe rendido boas encomendas: o governador Augusto Montenegro lhe pediu uma grande tela histórica, representando a viagem de Pedro Teixeira pelas terras da Amazônia, quando tomou posse das terras para a coroa portuguesa; e a do intendente Antônio Lemos<sup>273</sup>, que já o tendo bem recomendado por Coelho Netto, o solicitou de imediato, 13 telas que retratassem a cidade<sup>274</sup>.

A exposição foi um verdadeiro *frisson* na cidade. Além de ovacionada pela crítica e noticiada em detalhes de compras e visitas ilustres diariamente, foi uma movimentação

---

<sup>271</sup> Cartão de visita de Coelho Neto para Antônio Parreiras, manuscrito, local indeterminado, 18 de maio de 1905. Acervo do Museu Antonio Parreiras. Correspondência de amigos e família para Antônio Parreiras.

<sup>272</sup> *A Província do Pará*, “Exposição Parreiras”, 30 de junho de 1905, p. 01. Parreiras, no entanto, diz que, ao fim de dez dias, havia “colocado” todos os seus trabalhos... Idem.

<sup>273</sup> Sobre a relação entre mecenato estatal e a formação de coleções no Pará, ver: FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. Op. Cit.

<sup>274</sup> Hoje, oito dessas telas compõem o acervo do Museu de Arte de Belém. Sobre as telas representando a cidade ver: ARRAES, Rosa. *Paisagens de Belém: história, natureza e pintura na obra de Antônio Parreiras 1895-1909*. 2006. 159 f. Dissertação (Mestrado). UFPA, Belém, 2006.

grande no próprio meio artístico local. Carlos Custódio de Azevedo, pintor paraense que havia residido na França para estudos como pensionista do estado e na época da exposição de Parreiras, lecionava desenho e pintura no Liceu Benjamin Constant e levou seus alunos para visitar a exposição, onde Parreiras os conduziu na visita<sup>275</sup>. Já Parreiras, após finda a exposição, foi em visita ao Liceu, acompanhado do também pintor Irineu de Souza, onde assistiu uma aula de desenho sua<sup>276</sup>.

Essa sociabilidade entre artistas era fundamental para a ambientação daqueles que chegavam em novos meios de arte e também para o intercâmbio, o diálogo entre eles. Por exemplo, as trocas de visitas citadas agora, evidenciam a abertura à presença de Parreiras, mas não só, relações mais duradouras, contatos mais aprofundados foram travados nesse período. Na coleção de fotografias pertencente ao pintor e hoje sob guarda do Museu Parreiras, em Niterói, há uma série de retratos de familiares e amigos – dentre algumas personalidades brasileiras – oferecidos, como de costume à época, ao artista, revelando algumas das relações que manteve ao longo do tempo. Dentre eles estão a pintora franco-brasileira Bertha Worms, o pintor carioca Arthur Timóteo da Costa (1882-1922) e Carlos Custódio de Azevedo<sup>277</sup>, que vimos fazer parte, também da coleção de quadros que pertencia ao pintor fluminense, hoje sob guarda do museu.

É Antônio Parreiras quem escreve a Carlos Custódio de Azevedo dando notícia da boa colocação das obras que este enviou para a Exposição Geral de Belas Artes daquele 1905. Foram elas: *Bretonne au puits*; *Fileuse*; *L'heure de la soupe* e *Paysage de Bretagne*<sup>278</sup>, todas já expostas anteriormente pelo artista em Belém em 1901, tão logo retornou de sua viagem de estudos<sup>279</sup>. Assim como, segundo o jornal *A Província do Pará*<sup>280</sup>, o Grêmio Literário Português teria encomendado, a Antônio Parreiras, um croqui de uma tela para figurar na entrada de seu edifício, tela essa que deveria ser executada por Irineu de Souza... Os dois meses que Parreiras passou em Belém, portanto, não podem ser entendidos como um projeto individual do artista, nem tampouco como um movimento de mão única, do artista para com a cidade, de sua arte para com o público e assim por diante. Há de se levar em consideração os percalços dessa empreitada, bem

---

<sup>275</sup> *A Província do Pará*, 30 de junho de 1905, p. 1

<sup>276</sup> *A Província do Pará*, 12 de agosto de 1905.

<sup>277</sup> Na catalogação do museu, essa imagem aparece como: Fotografia - autoria não determinada. pintores e amigos de Antônio Parreiras, 1887 circa, sépia, 18,0 x 21,0 cm

<sup>278</sup> No entanto, o *Jornal do Commercio* do Rio de Janeiro, ao comentar a exposição, diz terem sido apenas duas telas. Notas de Arte. *Jornal do Commercio* (RJ), 01 de setembro de 1905, p. 03.

<sup>279</sup> *A Província do Pará*, 28 de setembro de 1905.

<sup>280</sup> *A Província do Pará*, 13 de agosto de 1905.

como os movimentos gerados a partir da interação com outros artistas, público e a realidade local. Essas interações e mobilizações compõem e são fundamentais os mundos da arte, caracterizando a coletividade da atividade artística<sup>281</sup>.

Saindo, então, da capital paraense e em busca de munição para a sua grande tela histórica encomendada por Montenegro, Parreiras seguiu Manaus. Mas, ainda em Belém, Parreiras recebe o contato, do governador do Amazonas, Antônio Constantino Nery, que desejava comprar as seguintes telas: *Esperando o zagal*, *Tormenta* e *Lar infeliz*. No entanto, as duas primeiras já haviam sido vendidas na exposição<sup>282</sup> e Parreiras se compromete a mandar buscar três outras grandes telas para expor naquela capital: *Angústia*, *Paulo e Virgínia* e *Lagoa de Piratininga*<sup>283</sup>.

Não há notícias dessa exposição de Parreiras nos jornais locais. Sem essa veiculação, dificilmente temos como saber, portanto, a quantidade de obras expostas, a frequência e demais resultados da mostra. O próprio pintor, no entanto, no já citado livro de memórias, diz que realizou exposição no Palácio do Governo e que todos os quadros teriam ficado no próprio, posto que foram adquiridos pelo Estado<sup>284</sup>. Teria sido, então, uma exposição para apresentar as obras trazidas ao governador? Quantas obras seriam? Terá sido por isso, então, que a dita mostra não seria merecedora dos mesmos anúncios e notícias que as seguintes? Uma exposição de caráter distinto da realizada em Belém já que a primeira intenção de Parreiras era seguir para o Amazonas pintar, não necessariamente expor? Em notícia da *Folha do Norte*, de Belém, de poucos dias antes de Parreiras seguir para Manaus, no entanto, temos informações caras sobre as obras levadas pelo pintor:

Se não houver contratempo, Parreiras seguirá no “Pernambuco”, a 12, para Manaus, levando consigo as seguintes telas, algumas das quais pertencem já ao sr. Governador do Amazonas: *Parque abandonado*, *Lar infeliz*, *Ovelha ferida*, *Carnaval na roça* e *Angústia*. Estas duas últimas, que provocaram a mais merecida homenagem da crítica carioca, vieram do Rio no “Alagoas” especialmente para serem mostradas ao ilustre sr. Dr. Constantino Nery, visto não ser possível ao

<sup>281</sup> BECKER, Howard S. Op. Cit.

<sup>282</sup> *Esperando o zagal* foi comprada por um grupo de amigos do governador Augusto Montenegro e oferecida a ele e *Tormenta* foi comprada pelo então intendente Antonio Lemos.

<sup>283</sup> *Jornal do Commercio* (AM), 08 de julho de 1905, p. 2. Faz necessário esclarece que esse jornal é o do estado do Amazonas, e não o do estado do Rio de Janeiro.

<sup>284</sup> PARREIRAS, Antônio. Op. Cit. p. 123.

eminente artista, com tão poucos trabalhos, realizar uma exposição destinada ao público<sup>285</sup>.

Podemos concluir, então, que possivelmente a exposição realizada por Parreiras em Manaus foi para *petit comité* e não para venda a um público mais amplo e, a julgar pelo que nos conta o pintor em suas memórias, todas as telas apresentadas ficaram para o Estado. Dessas telas, hoje, apenas duas fazem parte do acervo da Pinacoteca do Estado, originado da coleção do governo: *Carnaval da roça* e *Angústia*, que, com o passar dos anos, tornou-se *Tormento*.



Imagem 34: Antônio Parreiras. Carnaval na roça, 1904, Óleo sobre tela, 110 x 201cm  
Acervo: Pinacoteca do Amazonas

---

<sup>285</sup> *Folha do Norte* (PA), 09 de agosto de 1905, p.2. Grifos do jornal.



Imagem 35: Antônio Parreiras. Tormento, 1903, Óleo sobre tela, 200 x 350cm  
Acervo: Pinacoteca do Amazonas

Em algum momento, na ausência de dados sobre o título da tela, avaliou-se a cena, atribuiu-se um nome de acordo com a interpretação do que se via. Ao fim e ao cabo, foi uma mudança no nome, mas o sentimento diante da cena e que a nomeou, não deixa de ser próximo. Mas venho afirmando que ambos os nomes correspondem à mesma obra sem justificar como cheguei a essa conclusão. Para tal afirmativa, não me valho apenas de uma aproximação de sentidos. Pois vejamos quem aparece encabeçando o catálogo da exposição de Parreiras no Rio de Janeiro em 1903:



## “Angustia”

Quadro original de ANTONIO PARREIRAS

# CATALOGO

DA XXIII EXPOSIÇÃO DE QUADROS DE ANTONIO PARREIRAS

OUTUBRO DE 1903

(Para melhor orientação, deve o visitante ver em primeiro lugar o numero do quadro e depois procurá-lo no catalogo)

### QUADROS A OLEO

- N.º 1. — « Angustia » (4<sup>m</sup> × 2<sup>m</sup>.)
- » 2. — Nevoaça
- » 3. — A Nuvem
- » 4. — Escravo
- » 5. — Abrindo a porteira
- » 6. — Repouso
- » 7. — Serrana
- » 8. — Depois do aguaceiro
- » 9. — Velha derrubada
- » 10. — Selva
- » 11. — Voltando da Villa
- » 12. — Adoorada
- » 13. — A Nova
- » 14. — Furna
- » 15. — Alto da Serra

- N.º 16. — Sombra e Luz
- » 17. — Esboceto
- » 18. — Cabanas
- » 19. — Cabeça (estudo)
- » 20. — Cabeça (estudo)
- » 21. — Matteiro
- » 22. — Mancha
- » 23. — Mancha
- » 24. — Estudo (para o quadro Fugitivos)
- » 25. — Attentado
- » 26. — Mancha

### QUADROS A COLLA

- N.º 27. — Roça
- » 28. — Capoeirão

### AQUARELLAS

- N.º 29. — Crepusculo
- » 30. — Porto de Santa-Cruz (Bahia Cabralia)
- » 31. — Tarde de Verão
- » 32. — Barco Velho
- » 33. — Hora Mixta
- » 34. — O Portão
- » 35. — Uma Rua em S.ª Cruz (Bahia Cabralia)
- » 36. — Caminho
- » 37. — Fundo de Quintal
- » 38. — Tronco Secular
- » 39. — Manhã de Junho
- » 40. — Devastação
- » 41. — Troncos de Balsamo
- » 42. — Viradouro
- » 43. — Porto de Cannavieiras

A Exposição é franqueada ao Publico gratuitamente. Estará aberta todos os dias das 10 horas às 5 da tarde

Rua do Rosario 135 == Sobrado

JUNTO DA ESQUINA DA RUA CONÇALVES DIAS

Imagem 36: Catálogo da XXIII Exposição de Antônio Parreiras, outubro de 1903.

Acervo: Museu Parreiras

A Pinacoteca do Amazonas, detentora da tela, foi fundada em 1965<sup>286</sup> e, em finais dessa década assume a direção Álvaro Páscoa<sup>287</sup>, artista plástico nascido em Portugal, mas radicado em Manaus<sup>288</sup>. Em suas anotações da época em que estava à frente do museu constam que de Parreiras só haviam duas obras no acervo: *Quarta-feira de cinzas* (1904) e *Caçada furtiva* (1903)<sup>289</sup>. Pelas datas e medidas das telas, trata-se claramente de uma atribuição de nome posterior às nossas já conhecidas *Carnaval na roça* e *Angústia*, indicando que não havia documentação ou maiores informações sobre elas e que, ao se organizar o museu, as outras possíveis telas compradas para o governo, já não foram incorporadas a ele<sup>290</sup>. Mais uma vez percebemos as atribuições dos nomes referentes aos sentidos ou sentimentos que a tela passa a quem a vê. A posição do *Pierrot* interpretada com um fim de carnaval e o homem com seu cavalo observando o casal ao fundo, tido, pela arma, como um caçador.

Se a notícia da *Folha do Norte* corresponder fielmente aos fatos, ficamos sem saber porque as telas citadas pela imprensa do Amazonas (*Paulo e Virgínia* e *Lagoa de Piratininga*) não foram buscadas também para serem apresentadas ao governador. Teria ele sabido do sucesso de *Carnaval na roça* e *Angústia* e solicitado ao pintor? Especulações somente... E, cruzando essa informação com a de que a Pinacoteca só possui duas telas do pintor, que destino terá levado as outras telas? Teria sido vendida para a pessoa do governador e não necessariamente para o estado? Sendo as compras públicas e privadas, nesses casos, feitas pela mesma pessoa, a figura do político à frente do cargo, não seria estranho haver “confusões” entre público e privado e mudanças nos destinos anunciados. Teria o governador comprado para sua coleção particular as outras telas?

O *Jornal do Commercio* do Amazonas informa do interesse do governador em adquirir as obras de Parreiras ainda em Belém, mas deixa de informar sobre a grande compra pública feita pelo Estado, ao mesmo pintor, em sua capital. Não noticia o evento, nem mesmo as aquisições. Sobre elas só veremos falas, algum tempo depois, em outro jornal, *Correio do Norte*, e para criticar o que, segundo eles, teria sido mais um exemplo

---

<sup>286</sup> A Pinacoteca foi fundada com intuito de abrigar o acervo museológico do estado do Amazonas e propagar o ensino de artes, funcionando, também, enquanto escola de artes, com curso de História da arte, Desenho, Pintura e Xilogravura. PÁSCOA, Luciane. *As artes plásticas no Amazonas: o Clube da madrugada*. Manaus: Editora Valer, 2011. p. 151.

<sup>287</sup> No período em que esteve à frente da Pinacoteca, o acervo contava com 86 obras. Idem. p. 164.

<sup>288</sup> *Pinacoteca do Amazonas: 50 anos*. Manaus: Edições Governo do Estado/Reggio Edições, 2016. p. 249.

<sup>289</sup> Anotações pessoais de Álvaro Páscoa em uma espécie de inventário das obras do museu. Suas notas estão de posse da família e me foram gentilmente cedidas por Luciane Páscoa.

<sup>290</sup> Não há informação, no museu, de em que momento as telas cambiam novamente de nome. A tela *Carnaval na roça*, por muito tempo esteve cedida para o governador, sendo devolvida ao espaço do museu em 2016, estando, assim, novamente acessível ao público.

de como o estado “esbanjava” o dinheiro público<sup>291</sup>. Nesse momento de crítica, inclusive, se referencia que o pintor possuía “real talento”, mas que não tendo conseguido vender todos os seus quadros no estado vizinho, levou para Manaus uns três ou quatro que haviam ali sido recusados e os vendeu ao governador pela quantia de 40 contos de réis<sup>292</sup>.

Considerando que *A morte de Virginia*, quadro também de grandes proporções e grande fama, foi vendida ao governo do Pará pela quantia de 6.000 contos de réis<sup>293</sup>, e considerando o valor de 40.000 contos ao menos próximo do que foi empregado pelo governo do Amazonas na compra e ainda que nem todas as telas possuíam as mesmas grandes proporções das duas apresentadas aqui, o valor pago, se real, poderia comprar mais do que as que nos chegaram hoje. A notícia fala, ainda, de “três ou quatro telas”, aproximando-se mais do relato de Parreiras de que todas as telas teriam ficado em Manaus, e não apenas duas.

Novamente caímos no terreno das especulações, e dessa vez provocadas por críticas adversárias ao governador. Talvez nos pareça um pouco óbvio que, partindo de uma cidade que não a sua, para outra, um artista leve consigo todos os seus pertences, inclusive os trabalhos. E não é exatamente sobre esse trânsito a queixa, o que parece ser o questionamento aqui é esse caráter de “sobra” de uma exposição e o alto valor despendido pelo governo para ficar com o que não foi desejado, valorizado, e adquirido pelos vizinhos paraenses. O problema, portanto, era o mau uso de grande quantidade de dinheiro dos cofres públicos. Ao mesmo tempo, não raro encontramos, nos jornais, críticas a compras públicas feitas por grupos adversários ao que realizou a compra.

Em Belém, temos o exemplo da crítica sofrida por Antônio Lemos ao encomendar a mencionada tela em comemoração à adesão do Pará à República ao pintor Aurélio de Figueiredo:

A mais recente mania do conspícuo veterano do Paraguai é esta. O seu empenho é, agora, passar como entendedor da boa pintura e está disposto a substituir o Monóculo nas críticas d'arte que o seu jornal publica.

(...)

Em relação à tela, está bem visto que, não sendo gênero de primeira necessidade, podia ficar para mais tarde, já que o Sr. Lemos tomou o compromisso de fazer encomendas tais a todos os pintores que nos visitam,

<sup>291</sup> *Correio do Norte* (AM), 25 de março de 1906, p. 01

<sup>292</sup> *Correio do Norte* (AM), 01 de fevereiro de 1906, p. 01

<sup>293</sup> *Folha do Norte* (PA), 21 de junho de 1905, p. 01.

além de comprar-lhes vários trabalhos para embelezar o salão da intendência<sup>294</sup>.

A questão, aqui, não era tanto o gasto do dinheiro público com arte, mas sim uma questão política. O intendente era líder do grupo político opositor ao da *Folha do Norte*, portanto, a forma como *ele* administrava ou gastava o dinheiro público era o maior problema. Tanto é que menos de dez dias depois de criticar Lemos por essa encomenda, o mesmo jornal publica a notícia da execução da tela *A conquista do Amazonas* – que havia sido encomendada pelo governador Augusto Montenegro – sem fazer críticas, apenas comentando seu andamento por meio de uma nota do jornal *Gazeta de Notícias*, que possuía correspondente em Paris<sup>295</sup>, sendo um canal para que o pintor desse ciência de seus passos, fazendo sempre veicular notícias a seu respeito para que distante, não corresse o risco de cair em esquecimento.

Logo, compras e encomendas de obras de arte pelo setor público não aconteciam sem que os adversários políticos se posicionassem contra. E, seja sofrendo críticas, cobranças ou estímulo por apoiar as artes, pode-se dizer que nos primeiros anos do século XX, as coleções públicas brasileiras que, posteriormente, passaram a compor os museus que conhecemos hoje, foram iniciativas desses políticos que tinham a concepção de não só ornar os prédios públicos, mas, em muitos casos, de incentivar as artes, ocupando papel de verdadeiros mecenas, e de montar uma narrativa através de encomendas que exaltassem um passado heroico, a paisagem do lugar, ou mesmo os próprios artistas nacionais.

Mas esses casos chamam nossa atenção, também, para a importância da imprensa no contexto dessas transações. Não podemos deixar de considerar que as compras públicas podem ser enaltecidas ou desacreditadas dependendo do grupo que estiver veiculando a informação. Ao mesmo tempo, o sucesso de uma exposição também pode ser lido como o sucesso de articulação da e com a imprensa. Em 1905, ao se referir à exposição que Aurélio de Figueiredo fazia na capital paulista, por exemplo, o jornal *O Commercio de São Paulo* do dia 06 de julho, entre elogios à qualidade e beleza das obras expostas, comentava que a sala estava sem nenhum visitante e se perguntava por onde andavam os amadores das artes, chegando à conclusão de que:

---

<sup>294</sup> *Folha do Norte* (PA), 09 de junho de 1907, p. 01.

<sup>295</sup> ALVES, Moema de Bacelar. Op. Cit. p. 148-149.

À vista desta rápida resenha, como se explica a indiferença do público a esta exposição de pintura? Quantas *botas* não têm sido expostas nessa capital artística e não tem sido elogiadas? Entretanto, o senhor Aurélio de Figueiredo, que, aliás, é um retraído, vê às moscas a sua exposição, e isto pelo fato exclusivo de não ter jeito para fazer zoar a zabumba do reclame.

Soubesse enguizalhar-se ele dos tintinabulos e *puffs* elogiativos, posto que encomendados, e quero crer que outra seria a concorrência à sua exposição<sup>296</sup>.

Ou seja, por essa leitura, vemos que Aurélio encomendaria poucos elogios à imprensa, ou, com outras palavras, faria circular poucas notícias a seu respeito e de sua exposição, o que influenciaria diretamente na pouca afluência do público. De todo o modo, dois anos depois, ao apresentar sua tela alegórica sobre o último baile da Ilha Fiscal, vemos circular em jornais de diferentes estados o texto produzido por ele próprio abordando as opções que fez em sua concepção, uma prática, diga-se de passagem, muito recorrente em Antônio Parreiras. Teria o conselho do articulista surtido efeito?

As notícias que a imprensa veiculada eram formadoras de público e opinião, assim, como muitos artistas que foram expor na capital paraense seguiam para Manaus, as exposições deles em Belém eram frequentemente noticiadas pela imprensa amazonense. Assim foi com Aurélio de Figueiredo, por exemplo, que esteve em Belém em 1907, ano, aliás, em que também expuseram nas duas capitais Joaquim Fernandes Machado (1875-19??) e Antonio Fernandez.

Mas se a ausência de dados sobre a passagem de Parreiras por Manaus nos deixa com algumas dúvidas, abre também para atentarmos a questões importantes proveniente do próprio trânsito de artistas e obras de arte. Nesse sentido, interessante é notar a existência de um intenso trânsito de obras não vendidas entre exposições. Se a exibição que houve em Manaus não foi pensada, preparada como a que ocorreu em Belém, isso não quer nem de longe dizer que as obras apresentadas ali – ou mesmo na vizinha paraense – por não terem sido adquiridas em outros mercados, tenham sido rechaçadas. Grande parte dessas obras era, à época, de feitura recente e havia participado já de algumas mostras, portanto, é possível seguir um pouco de seu trânsito, suas repercussões, e assim nos aproximarmos de suas biografias, tendo em mente que a passagem de um objeto, ou

---

<sup>296</sup> *O Commercio de São Paulo*, 06 de julho de 1905, p. 1

seja, por onde esteve, que públicos o viram, que reações despertou, que funções desempenhou, fazem parte de sua vida social<sup>297</sup> e parte fundamental do trânsito.

É possível ver pela imagem do catálogo apresentado aqui, que a primeira vez que *Angústia* foi exposta se deu no mesmo ano de sua finalização, 1903. Essa exposição de Parreiras se deu no edifício das Grandes Ocasões, à Rua do Rosário, centro do Rio de Janeiro, e contou com mais de 6.000 visitantes. Ela contava com muitas paisagens, aquarelas e alguns resquícios de sua viagem à Bahia, em 1901, mas o que imediatamente nos chama a atenção é a presença da imagem de uma de suas telas, ainda em seu atelier, abrindo o catálogo: a grande tela da exposição, aquela feita para críticos e para atrair os olhares para o fato de estar adentrando a pintura de gênero. Em primeiro plano, uma figura humana e seu animal. A paisagem, embora seja o cenário do evento e com presença bastante marcante – como o será mesmo em suas telas históricas –, não mais o tema da tela. Nesse momento, Parreiras está sendo chamado a se aventurar por outras searas e se dedicar mais à pintura de figuras humanas, a diversificar seus temas<sup>298</sup>. É o que veremos aumentar em 1904 e com ainda mais força em 1905, quando, inclusive, lança o primeiro quadro onde figura um nu, *Aretusa*, embora ainda em meio à sua conhecida paisagem e, de certa forma, tímido, perto das telas que virão depois e que lhe irão conferir prêmios futuros. Mas chegaremos lá...

Finda sua exposição na capital, Parreiras parte para a vizinha São Paulo a fim de expor alguns dos quadros não vendidos. Ali se instala em novembro, no salão nobre do Banco Construtor e Agrícola. Infelizmente não tive acesso a esse catálogo, mas pela imprensa soube que contou com 27 telas<sup>299</sup> e, dentre elas, *Escravo*, *A nuvem*, *Nevasca* e *Capoeirão* foram expostas tanto no Rio quanto ali<sup>300</sup>. Não obtive, também, grandes informações acerca dessa exibição específica. Ao que tudo indica, foi bem visitada<sup>301</sup>, mas em termos de vendas, sem notícias. A revista *Vida Paulista*, no entanto, o coloca na capa da edição nº 11 daquele ano, em desenho feito por Oscar Pereira da Silva. Já a de nº 15 estampa um desenho seu também na capa, oferecido pelo próprio artista<sup>302</sup>, demonstrando não só apreço ao pintor, mas também a simpatia e afeição de Parreiras com

<sup>297</sup> APPADURAI, Arjun. *A vida social das coisas*, Niterói: Eduff, 2008.

<sup>298</sup> *A Federação* (RS), 13 de dezembro de 1911, p. 01

<sup>299</sup> *Correio Paulistano*, 19 de novembro de 1903, p. 03

<sup>300</sup> *Correio Paulistano*, 14 de novembro de 1903, p. 03

<sup>301</sup> *Vida Paulista*, nº 11, ano I, 21 e 22 de novembro de 1903, p. 01

<sup>302</sup> *Vida Paulista*, nº 12, ano I, 28 e 29 de novembro de 1903, p. 01.

a imprensa e, particularmente, a recente revista<sup>303</sup>. A mesma revista nos informa que os preços das telas estavam “módicos” o que, no dizer da revista, só poderia ser reflexo do “mal-estar econômico” que viva o país...<sup>304</sup>



Imagem 37: *Vida Paulista*, nº 11, ano I, 21 e 22 novembro de 1903

<sup>303</sup> A revista tem vida de apenas dois anos, de 1903 a 1905. Para maiores informações ver: SOUZA, Pablo Bráulio de. *Vida Paulista (1903-1905): semanário ilustrado de humorismo, crítica e arte*. Dissertação. Mestrado. USP, 2013.

<sup>304</sup> *Vida Paulista*, nº 11, ano I, 21 e 22 de novembro de, 1903, p. 01



Imagem 38: *Vida Paulista*, nº 15, ano I, 05 e 06 dezembro de 1903

No ano seguinte, especificamente em junho, no mesmo edifício à Rua do Rosário, no Rio de Janeiro, Parreiras monta nova exposição. Segue o catálogo<sup>305</sup>:

- |                               |                        |
|-------------------------------|------------------------|
| 1. Carnaval na roça (cinzas); | 10. Vinháticos;        |
| 2. Vilota de pescadores;      | 11. Efeito de sol;     |
| 3. O espinho;                 | 12. Ovelha ferida;     |
| 4. Suplica;                   | 13. Os meus modelos;   |
| 5. Cabana de pescadores;      | 14. Hora triste;       |
| 6. Mau tempo;                 | 15. Campo do Inguita;  |
| 7. Pescador;                  | 16. Morte do pastor;   |
| 8. Violeta;                   | 17. Capela;            |
| 9. Ponte velha;               | 18. Parque abandonado; |

<sup>305</sup> Catálogo da XXIV Exposição de Antônio Parreiras. Rio de Janeiro, junho de 1904. Acervo do Museu Parreiras.

- |                           |                      |
|---------------------------|----------------------|
| 19. Modelo em repouso;    | 23. Margem de Lagoa; |
| 20. Brejal;               | 24. É ali...         |
| 21. Nordeste;             | 25. Chalanas         |
| 22. Matriz do Rio Bonito; |                      |

Não é o intento aqui aprofundar as questões próprias das críticas que recebeu em cada uma das exposições<sup>306</sup>. De maneira geral, cabe dizer que o que classifica como sendo sua XXIV exposição foi um sucesso de crítica e público, tendo, aproximadamente, 10.000 visitantes nos 20 dias em que esteve aberta à visitação. E, dentre as telas que receberam as mais entusiasmadas críticas, destacaram-se *Morte do pastor* e *Carnaval na roça*, sendo essa declarada a grande tela da exposição, posto que nas exposições de Parreiras, sempre havia uma tela pensada para ocupar esse lugar. Uma tela geralmente grande, mas principalmente que funcionasse como um chamariz.

A obra capital da exposição ostenta-se na grande tela – A Morte de Virginia. Parreiras costuma sempre agrupar as suas revistas de mostra artística ao redor de um quadro avantajado: Angustia, na exposição de 1903, Carnaval na Roça, na de 1904, A Morte de Virginia, na de 1905<sup>307</sup>.

Mais uma vez, terminada a exposição, no mês seguinte, portanto em julho, parte Parreiras para a capital paulista. Dessa vez expõe Confraria Castelões, um total de 21 quadros<sup>308</sup>:

- |                     |                          |
|---------------------|--------------------------|
| 1. Morte do pastor; | 7. Caminho na restinga;  |
| 2. Ovelha ferida;   | 8. Vilota de pescadores; |
| 3. Os meus modelos; | 9. Campo do Inguita;     |
| 4. Ponte velha;     | 10. Capela;              |
| 5. Pescador;        | 11. Parque abandonado;   |
| 6. Mau tempo;       | 12. Modelo em repouso;   |

<sup>306</sup> Há, inclusive, uma dissertação de mestrado que se ocupa da análise da trajetória do pintor por meio de sua crítica, compilando, ao final, um bom número das mais significativas críticas que recebeu ao longo de sua carreira. MOTTA, Liandra. Op. Cit.

<sup>307</sup> *Kósmos*, maio de 1905, ano II, nº 5

<sup>308</sup> *O Commercio de São Paulo*, 17 de julho de 1904, p. 2

- |                           |                       |
|---------------------------|-----------------------|
| 13. Brejal;               | 18. Vento leste;      |
| 14. Matriz do Rio Bonito; | 19. Calma;            |
| 15. Margem da lagoa;      | 20. Tarde de agosto;  |
| 16. Lagoa de Saquarema;   | 21. Caminho de aldeia |
| 17. A tarde;              |                       |

Comparando as duas listagens podemos chegar à conclusão que, da exposição do Rio de Janeiro, de 25 telas, certamente 15 não foram vendidas, posto que 14 são expostas novamente um mês depois e uma é *Carnaval na roça*, que não foi levada para essa exposição e que já vimos qual destino levou. Já a exposição de São Paulo contou com sete telas que não foram expostas no Rio nem nesse ano, nem no anterior. E que, provavelmente, a julgar por ser o número 01 do catálogo, o papel de grande tela da exposição ficou com *Morte do pastor*.



Imagem 39: Antônio Parreiras. *Morte do Pastor*, 1904, óleo sobre tela, 52,4x84cm  
Acervo: Museu de Arte de Belém

E finalmente em 1905, mais especificamente em abril, Parreiras fez mais uma exposição no Rio de Janeiro, no mesmo edifício das Grandes Ocasões. Antes disso, no mês de março, participou de uma grande exposição coletiva em Petrópolis (RJ), que reuniu cerca de 150 telas de artistas renomados, entre eles Ângelo Agostini, Batista da

Costa, Henrique Bernardelli, Rodolfo Amoedo<sup>309</sup>. Nessa exposição temos notícia de que levou *Morte do Pastor e Ovelha ferida*. Mas, sem mais delongas, vamos ao catálogo de abril<sup>310</sup>:

- |                                   |                             |
|-----------------------------------|-----------------------------|
| 1. Morte de Virginia;             | 26. Aguada;                 |
| 2. Lar Infeliz;                   | 27. Calmaria;               |
| 3. Esperando o zagal;             | 28. Agonia das amendoeiras; |
| 4. Vencido;                       | 29. Depois da chuva;        |
| 5. Levantando covos;              | 30. Nevoaça.                |
| 6. Água dormente;                 |                             |
| 7. Pescador de traíras;           |                             |
| 8. Ressonando;                    |                             |
| 9. Alvorada;                      |                             |
| 10. Último clarão;                |                             |
| 11. Dia chuvoso;                  |                             |
| 12. Tormenta;                     |                             |
| 13. Navio em perigo;              |                             |
| 14. Labor;                        |                             |
| 15. Aretusa;                      |                             |
| 16. A minha cabana no<br>arraial; |                             |
| 17. Snr. Vigário;                 |                             |
| 18. Esperando o Norte;            |                             |
| 19. Volta da pesca;               |                             |
| 20. Mataruna (rio);               |                             |
| 21. Final de tragédia;            |                             |
| 22. Triste notícia;               |                             |
| 23. Adormecida;                   |                             |
| 24. Manhã de roça;                |                             |
| 25. Sem trabalho;                 |                             |

---

<sup>309</sup> VASCONCELLOS, Francisco de. *A segunda exposição de artes plásticas no clube Petrópolis*. Disponível em: [http://ihp.org.br/26072015/lib\\_ihp/docs/fjrv20001022t.htm](http://ihp.org.br/26072015/lib_ihp/docs/fjrv20001022t.htm). Acesso em: 15 de janeiro de 2018.

<sup>310</sup> Catálogo da XXVI Exposição de Antônio Parreiras. Rio de Janeiro, abril de 1905. Acervo do Museu Parreiras.



Imagem 40: Esperando o zagal  
Fonte: *Kósmos*, nº 4, abril de 1905



Imagem 41: Lar infeliz  
Fonte: *Kósmos*, nº 4, abril de 1905



Imagem 42: Aretusa  
 Fonte: *Kósmos*, nº 4, abril de 1905

A exposição foi um sucesso de crítica e público. A cada mostra sua, o público aumentava, tendo sido registrada, dessa vez, a visita de mais de 12.000 pessoas. Particularmente, *Morte de Virginia*, *Aretusa*, *Tormenta*, *Esperando o zagal* e *Lar infeliz* chamaram a atenção dos críticos de toda imprensa carioca. Mas dessa vez Parreiras não partiria para São Paulo ao fim desta exposição e, no decorrer do evento, notícias de que Parreiras já se preparava para rumar para Belém já veiculadas. Por elas sabemos que em abril, o pintor já tinha, inclusive, trabalhos concluídos em seu atelier, que pretendia levar algumas das telas expostas ali e já anunciava sua ida a Manaus para lá formar “nova coleção de telas pintadas às margens do Amazonas e talvez no interior das opulentas florestas desse grandioso Estado do Brasil”<sup>311</sup>.

Assim, a ida para o Pará seria para venda, enquanto a viagem para o Amazonas seria uma de suas excursões artísticas para pintar. Sua intenção era, ao voltar, fazer uma exposição sobre suas impressões de viagem<sup>312</sup>. Algo com que contava Júlia Lopes de

<sup>311</sup> *O Paiz* (RJ), 25 de abril de 1905, p. 2.

<sup>312</sup> *O Paiz* (RJ), 10 de maio de 1905, p. 2

Almeida, mas que possivelmente foi impedido de fazer com tão forte entusiasmo não só por conta das pesquisas necessárias à tela encomendada por Augusto Montenegro, mas também por ter contraído malária na viagem. Pensando que os destinos visados por Parreiras, naquele momento, ainda não eram comuns aos pintores que viajavam para venda de suas telas, essa pretensa exposição teria o diferencial anunciado pela romancista.

Vimos que em 1903 comenta-se na *Vida Paulista* que há certo mal-estar econômico na capital paulista. Em 1904 vimos que menos da metade das telas foram vendidas na exposição do Rio e muitas delas, mesmo sendo expostas em São Paulo, viajarão também para o Norte. Para 1905, então, Parreiras arrisca-se e sai em uma viagem mais ousada, para um mercado onde jamais esteve. Sua escolha, portanto, não é em vão, cidades como Belém e Manaus estavam bem economicamente e, mais que isso, abertas às artes<sup>313</sup>!

Não podemos nos esquecer que o Norte havia ganhado destaque no cenário nacional com o comércio gomífero, que proporcionou o crescimento econômico da região, com conseqüente enriquecimento de uma parcela da população e necessidade de modernização de suas capitais e dos costumes de seu povo<sup>314</sup>. Investia-se na cidade e nos modos, sendo a arte considerada peça chave para o engrandecimento moral da nação. Depois de Parreiras, como vimos, vários outros pintores, talvez até diante de notícias de seu sucesso por lá, farão o mesmo movimento, de subir o Brasil e expor nos mercados de Belém e Manaus. Alguns desses pintores eram, inclusive, do círculo e relações pessoais de Parreiras, como Oscar Pereira da Silva, Aurélio de Figueiredo e Benedito Calixto.

E esse período da carreira de Parreiras é justamente quando ele sai do lugar confortável de grande paisagista, para alçar novos voos. É o período que vai se aprimorando em novos contornos<sup>315</sup>. O Parreiras dos primeiros anos do século XX, o que vai se aventurar para novos mercados, vai levar consigo suas paisagens e seus mais recentes sucessos: suas telas de gênero. Não à toa, portanto, o catálogo da exposição realizada em Belém em 1905 trazia três elogiosas críticas publicadas na *Kósmos*, n' *O Paiz* e no *Jornal do Commercio*, todas sobre a sua recente e exitosa exposição de abril. E, por ter sido o catálogo impresso na própria oficina da *Kósmos*, apresenta também as

---

<sup>313</sup> ALVES, Moema. Op. Cit.

<sup>314</sup> SARGES, Maria de Nazaré. *Belém: riquezas produzindo a belle époque: 1870-1912*. Belém: Paka-Tatu, 2000.

<sup>315</sup> MOTTA, Liandra. Op. Cit. p. 48

imagens publicadas na crítica feita por Gonzaga Duque na revista: *Aretusa; Pescador de traíras; Vencido; Esperando o zagal; Lar infeliz.*

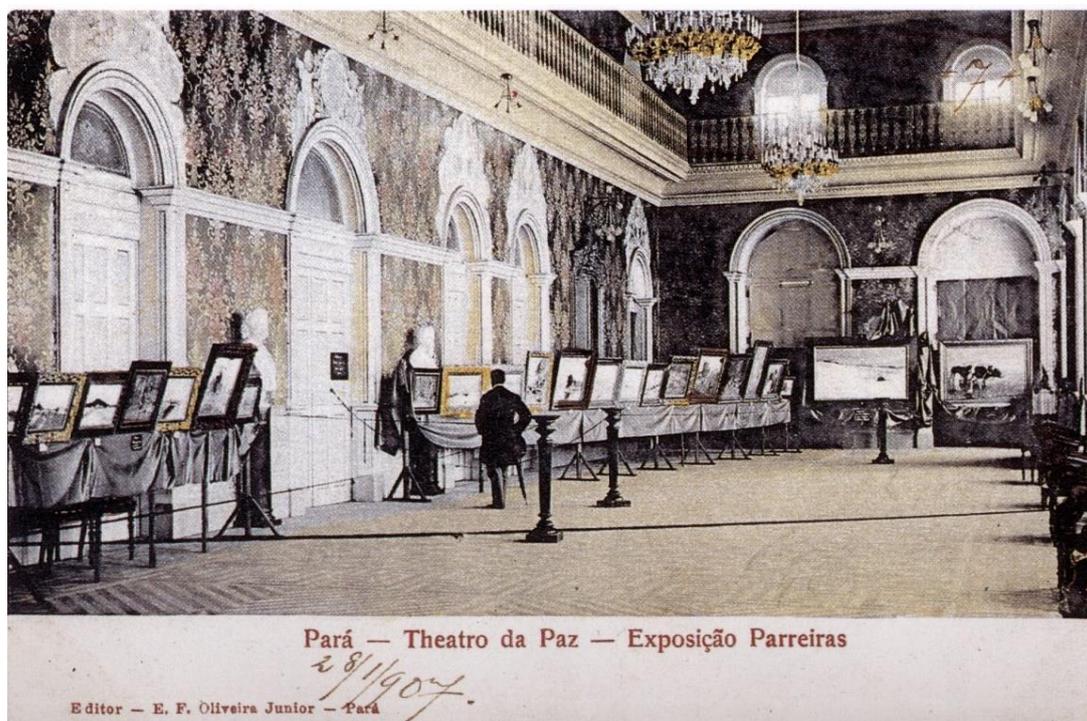


Imagem 43: Cartão Postal – Exposição de Antonio Parreiras, 1905

Fonte: Coleção Habib Frahia Neto

Pelo que foi até agora exposto, vemos que a exposição em Belém trazia as telas que mais mereceram destaque na crítica a sua última exposição. No caso a imagem da exposição, vemos o destaque dado às telas *A Morte de Virgínia* e *Esperando o zagal*, as maiores expostas e que maior sucesso havia tido. Da relação de obras expostas em Belém, é possível identificar pelo menos a metade como já sendo conhecida do público do Rio de Janeiro e de São Paulo:

- |                         |                            |
|-------------------------|----------------------------|
| 1. A morte de Virgínia; | 9. Naufrágio;              |
| 2. Esperando o zagal;   | 10. Cabana abandonada;     |
| 3. Tormenta;            | 11. Interior de cabana;    |
| 4. Morte do pastor;     | 12. Brejal;                |
| 5. Ovelha ferida;       | 13. Rochedo da boa viagem; |
| 6. Tarde de agosto;     | 14. Mau tempo;             |
| 7. No tanque;           | 15. Tarde de dezembro;     |
| 8. Cena da roça;        | 16. Sudoeste;              |

- |                            |                             |
|----------------------------|-----------------------------|
| 17. Luz matutina;          | 30. Reflexo;                |
| 18. Parque abandonado;     | 31. Solidão;                |
| 19. Marinha;               | 32. Adormecida;             |
| 20. Vilagem de pescadores; | 33. Triste notícia;         |
| 21. Lar infeliz;           | 34. Calmaria;               |
| 22. Vencido;               | 35. Agonia das amendoeiras; |
| 23. Manhã de neblina;      | 36. Depois da chuva;        |
| 24. Ressonando;            | 37. Nevoaça;                |
| 25. Alvorada;              | 38. Uma impressão;          |
| 26. Trabalho;              | 39. Pasto em julho;         |
| 27. Aretusa;               | 40. Impressões;             |
| 28. Cabana de pescadores;  | 41. Aspectos                |
| 29. Esperando o norte;     |                             |

A avaliar pelo número de obras expostas, a mostra foi bem maior que as realizadas nos últimos anos em cidades como Rio de Janeiro e São Paulo, mas isso não muda a característica de se abrir uma exposição com parte do que foi exposto em outra. Desse modo, começamos a ver as obras de Parreiras em particular, mas também de outros artistas brasileiros que partiam em viagens para exposição e venda, se espalhando pelo território nacional, ganhando as coleções públicas e privadas dos mais diferentes lugares.

### Encomendas e viagens

Se a busca por mercado ou as excursões para pintar podiam render bons frutos aos artistas, tanto em termos de retorno financeiro quanto ampliação da rede de contatos para o comércio de sua arte, as encomendas acabam desempenhando papel semelhante, posto que poderiam render aos artistas, não apenas os frutos do sucesso do próprio quadro ou mesmo o valor recebido pela sua execução, mas também trânsitos por outros lugares e circuitos, outros públicos, novas possibilidades, enfim. Se por um lado temos casos de deslocamentos para pesquisa e execução de uma tela encomendada, que podia levar a outros possíveis negócios, por outro temos uma produção de esboços, estudos, croquis e telas adjacentes a serem comercializadas mesmo em situações futuras, para outros mercados, de outros lugares.

Por vezes, os artistas não necessariamente recebiam uma encomenda, mas decidiam, por vontade própria, encarar a empreitada de executar uma grande tela, para

concorrer a algum prêmio, por exemplo, uma tela histórica, cujo projeto poderia ser apresentado – ou mesmo um estudo – a algum governante para adquiri-la. Parreiras teve, algumas vezes, essa atitude. Esse movimento proporcionou a circulação de telas a partir do processo de feitura de uma determinada imagem, para um determinado fim.

Foi visando esse nicho de encomendas que Parreiras foi expor pela primeira vez em Porto Alegre, em fins de 1911. A essa altura, artista consagrado e conhecido em diversos circuitos artísticos regionais, já havia, desde 1906, estabelecido seu atelier em Paris. Nesse período, também viviam na capital francesa os artistas Eduardo de Sá (1866-1940); Helios Seelinger (1878- 1965), Carlos Chambelland (1884-1950) e o casal Lucílio (1877-1939) e Georgina de Albuquerque (1885-1962), grupo com quem Parreiras mantém estreitas relações. Sua dinâmica de trabalho, agora, envolvia viagens frequentes à França para executar as grandes telas que fazia por encomenda, além de, claro, continuar fazendo suas exposições na capital e aquelas que marcavam a entrega de uma tela.

Em 1907 volta Parreiras para Niterói trazendo consigo os estudos e materiais necessários para terminar a tela *A Conquista* e, alguns meses depois, a expõe finalizada em um dos salões da Associação dos Empregados do Comércio, no Rio de Janeiro, contando com a presença do Presidente da República e diversos outros políticos e personalidades. A exposição ficou aberta ao público somente por uma semana e contava com cerca de 60 telas. Nos primeiros dias de janeiro do ano seguinte, Parreiras inaugura uma curta exposição em Belém para entregar sua grande tela ao governador Augusto Montenegro.

Por essa ocasião, coloca, além dos croquis de *A Conquista*, 18 quadros de temas diversos, como quadros de gênero, paisagens europeias e estudos de nu. Uma mostra, portanto, bastante distinta daquela apresentada três anos antes e que chamou a atenção da crítica para o avanço artístico do pintor nesse período na Europa<sup>316</sup>. Aberta por apenas quatro dias, ao fim só não haviam sido vendidos cinco quadros... Já a tela *A Conquista*, depois de instalada no palácio do governo e apresentada à imprensa, teve um dia de visitação pública. Com esse percurso, mais uma vez chama a atenção a circulação da tela inicialmente pensada para o ambiente oficial da sede do governo do Pará, mas que foi envolvida num circuito expositivo que a colocou ao alcance do olhar de públicos diversos.

---

<sup>316</sup> CASTRO, Raimundo Nonato de. *Sobre o brilhante efeito: história e narrativa visual na Amazônia em Antônio Parreiras (1905 – 1908)*. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal do Pará, 2012. p. 122

Depois de entregar *A Conquista*, vendo que o meio artístico no Rio cada vez mais se tornava deficiente e atrofiante, devido à luta entre os artistas, resolvi passar alguns anos em Paris e para lá de novo parti, levando comigo meu filho, que sob a minha direção havia iniciado a vida artística.

Ao deixar o Brasil, tinha a incumbência de executar a tela histórica – *Fundação do Rio de Janeiro*, para a Prefeitura do Distrito Federal – trabalho este que me foi confiado pelo Dr. Serzedelo Correia, então prefeito<sup>317</sup>.

Parreiras nos conta ainda sobre sua rotina de trabalho e de como dividia seu tempo entre a pintura da tela da fundação do Rio e a preparação de telas de nus, o que lhe rendeu um prêmio, em 1909, no famoso *Salon* de Paris, com o nu *Fantasia* e do qual volta a ser aceito, no ano seguinte com *Frineia*, que já havia sido exposto no Rio. Mas, vemos por esse trecho, que o pintor estava convencido de que não ia fazer apenas do Rio de Janeiro seu local para produção e negociação de telas. Para trabalhar, se dividia entre seu atelier em Niterói e seu atelier em Paris. Para expor, mesmo que continuasse a promover suas exposições na capital, seguiria em busca de outros lugares.

Se aproveitando do interesse da recente República em incentivar a construção de um imaginário nacional com repertório próprio de tipos, lugares e fatos significativos da história do país e se valendo do prestígio que um reconhecido pintor de temas históricos ainda possuía na hierarquia das artes, Parreiras passa a oferecer seus préstimos de também pintor desse tipo de tela. Esse culto aos fatos do passado passa a ser reproduzido também na esfera dos governos estaduais, dotando da mesma carga simbólica os acontecimentos e personagens regionais<sup>318</sup>. Com isso, percorre muitos mais estados brasileiros e não mais exclusivamente para expor suas obras. Em alguns casos, o trânsito se relacionava apenas com encomendas, como veremos, o que nos descortina ainda mais os mundos da arte do Brasil e os circuitos já estabelecidos, além daqueles novos que aos poucos abriam oportunidades.

E é assim que Parreiras chega a Porto Alegre: um pintor consagrado em diferentes tipos de pinturas, não só um grande paisagista, como o que foi para o Norte, mas também

---

<sup>317</sup> Parreiras, Antônio. Op. Cit. p. 133

<sup>318</sup> VALLE, Arthur. Pintura decorativa na 1ª República: Formas e Funções. *19&20*, Rio de Janeiro, v. II, n. 4, out. 2007. Disponível em: [http://www.dezenovevinte.net/arte%20decorativa/ad\\_pint\\_dec.htm](http://www.dezenovevinte.net/arte%20decorativa/ad_pint_dec.htm) Acesso em: 17 de novembro de 2017.

um grande pintor de telas históricas, nus, figuras humanas e animais de forma geral<sup>319</sup>. Abriu, então, sua exposição com 29 telas, porém, por mais anunciado e laureado que tenha sido pela imprensa local, por mais que se tenha replicado críticas sobre seu lugar de destaque na produção artística nacional, por mais visitada que tenha sido a exposição, ao fim dos dez dias em que esteve aberta ao público no Club Caixeiral, somente três telas haviam sido vendidas. Sobre ela, nos conta o artista:

Depois da execução dos quadros encomendados, regressei a Niterói e tempos depois segui para o Estado do Rio Grande do Sul, onde fui realizar, em Porto Alegre, uma exposição.

A população da bela cidade rio-grandense não estava ainda habituada a estas festas de arte<sup>320</sup>.

“Não estava habituada a estas festas da arte”, ou seja, não possuía o costume de comprar quadros em exposições, coisa que, ao chegar em cidades como São Paulo e Belém não encontrou dificuldade em nenhuma das vezes em que nelas expôs. Mas seria isso tão simples de fato? Teria Parreiras ali também “inaugurado” a cena artística como disse a ter feito em outros lugares?

Tal qual ocorrera em outros estados, o Rio Grande do Sul contava com uma cena artística local, muito provida – como São Paulo – do trânsito de artistas italianos que se radicavam brasileiros ou que no Brasil passavam alguns anos. Neiva Bohns chama a atenção para o fato de o Rio Grande do Sul, no século XIX, ser rota de passagem para centros maiores e com vida artística mais estimulante. No entanto, muitos dos artistas estrangeiros de passagem para lugares como Montevidéu ou Buenos Aires, por vezes expunham seus trabalhos em cidades do Sul, encontrando boa acolhida e frequência, mas não boas aquisições<sup>321</sup>. O que, de certo modo, nos faz lembrar a exposição de Eduardo De Martino em 1870, sua boa acolhida e as dificuldades que enfrentou na negociação de suas telas.

Figura que merece destaque nesse cenário é Libindo Ferrás, artista que se dedicou à pintura de paisagem, usando sempre como tema Porto Alegre e seus arredores e que

<sup>319</sup> *A Federação (RS)*, 13 de dezembro de 1911, p. 1.

<sup>320</sup> PARREIRAS, Antônio. Op. Cit. p. 145

<sup>321</sup> BOHNS, Neiva Maria Fonseca. Estabelecer-se ou perambular: os desafios dos artistas na Província de São Pedro. In: *Anais do XXXI Colóquio CBHA 2011*. p. 167. Disponível em: [http://www.cbha.art.br/coloquios/2011/anais/pdfs/neiva\\_bohns\\_anaiscbha2011.pdf](http://www.cbha.art.br/coloquios/2011/anais/pdfs/neiva_bohns_anaiscbha2011.pdf). Acesso em: outubro de 2018.

costumava expor na capital gaúcha desde finais do século XIX. Foi ele, também, um dos fundadores do Instituto Livre de Belas Artes, em 1908, que inicia com aulas de música e, a partir de 1910, passa a ter também ensino de artes plásticas<sup>322</sup>. A época da chegada de Parreiras, então, combina com esse momento de consolidação do ensino de artes no estado, antes promovido por pintores que lecionavam em seus ateliês. Além das exposições de Libindo Ferraz e do Instituto Livre de Belas Artes, podemos destacar – para não correr o risco de cair em uma citação enfadonha – a atuação do pintor e professor Vicente Cervasio, encarregado de muitos retratos feitos no período e que promovia exposições dos trabalhos de seus alunos; ou ainda Lucília Freitas, que em 1908 expõe no Teatro São Pedro, com notícias na imprensa sobre boa visitação e aquisições.

Se não era, portanto, uma cena artística movimentada como àquela altura já era em outros pontos, havia uma cena local e um circuito de vendas inexplorado que podem ter atraído o pintor e que acabaram por atrair outros artistas nos anos subsequentes, como o próprio filho de Parreiras, Dakir, que ali expôs em 1917; ou o artista espanhol Bermudo, que expôs em 1913; o casal Lucílio e Georgina de Albuquerque em 1914, que fizeram grande sucesso, inclusive estendendo o período de exposição e mandando buscar do Rio a tela *Sono*, um estudo de nu com que havia participado do *Salon des Artistes Français* em 1911. Havia, ainda, Pelotas, que passa a se apresentar com destinos para alguns pintores, como Helios Sellinger, que lá expôs em 1915.

Todavia, se em um primeiro momento, a exposição de Parreiras não havia sido lucrativa, a empreitada não foi de todo negativa, visto que Parreiras expôs o croqui de uma tela histórica sobre a proclamação da República rio grandense, que foi oferecido a Borges de Medeiros, então governador, que decidiu encomendar sua realização em maior dimensão para ornar a sala de recepção do Palácio do Governo, que estava em obras nesse momento. Além dessa tela, encomendou-se, para o mesmo fim, um retrato em tamanho natural, de Bento Gonçalves, tendo, ao fundo, alegorias sobre a Revolução Farroupilha<sup>323</sup>.

Começa, então, Parreiras, a recolher, por empréstimo, fardamentos, armas ou demais objetos da época das telas a serem pintados para que estudasse, experimentasse em modelos e devolvesse. Realizou também pesquisa documental e, como próximo passo, foi para Jaraguão, “afim de estudar o local onde o general Antonio Netto deu o grito de

---

<sup>322</sup> AVANCINI, José Augusto. A paisagem de pintura em Porto Alegre, c.1890 – c.1950. In: *Oitocentos - Arte Brasileira do Império à República* - Tomo 2. / Organização Arthur Valle, Camila Dazzi. - Rio de Janeiro: EDUR-UFRRJ/DezenoveVinte, 2010. p. 291. Disponível em: [http://www.dezenovevinte.net/800/tomo2/files/800\\_t2\\_a25.pdf](http://www.dezenovevinte.net/800/tomo2/files/800_t2_a25.pdf). Acesso: março de 2016.

<sup>323</sup> A *Federação* (RS), 05 de janeiro de 1912, p. 04.

separação da antiga província do Rio Grande do Sul”<sup>324</sup>. Se tratava, portanto, da valorização de uma memória republicana em detrimento daquela do Império do Brasil. De Jaraguão, sairia ainda excursionando os locais de batalha para se ambientar nos espaços a serem representados. A entrega das telas seria em três anos e Parreiras mais uma vez as executou em seu atelier em Paris, coincidindo com o início do período da Primeira Guerra Mundial.

Dois meses depois de sua partida para Jaraguão e munido das informações que passou a coletar em pesquisas e viagens pelas redondezas, Parreiras refez o croqui da tela que inicialmente havia exposto, atualizando com as informações obtidas. Os estudos das cabeças de Bento Gonçalves e Antonio Netto, foram os primeiros a serem executados e foram oferecidas ao estado pelo pintor<sup>325</sup>.

E os trânsitos não param. Assim como suas idas para expor em São Paulo serão sempre recorrentes em sua carreira. Em dezembro de 1911 expôs a tela *Dolorida* na 1ª *Exposição Brasileira de Belas Artes*, que teve lugar no Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo<sup>326</sup>. Em junho do ano seguinte, novamente seus quadros estão expostos ao público paulista. Dessa vez são 42 telas, onde figuram muitas paisagens, especialmente marinhas, alguns estudos, novamente a tela *Dolorida* e ainda os dois nus expostos nos salões franceses, *Fantasia*<sup>327</sup> e *Frineia*. Ao anunciar a exposição, assim informar *O Estado de São Paulo*

A exposição apenas permanecerá aberta durante dez dias, pois o sr. Antônio Parreiras, muito atarefado com diversas encomendas de trabalhos, entre os quais o grande quadro comemorativo da República de Piratiny, tem necessidade de prosseguir o quanto antes nos preparativos e estudos já iniciados<sup>328</sup>.

Assim, o operoso Parreiras seguia seus trânsitos e exposições, sempre anunciando os trabalhos que estava desenvolvendo. O que nos é interessante atentar, também, é que as exposições para venda seguiam com o mesmo perfil: quadros que chamavam atenção

<sup>324</sup> *Correio do povo* (RS), 05 de janeiro de 1912.

<sup>325</sup> *A Federação* (RS), 16 de março de 1912, p. 4.

<sup>326</sup> A exposição ficou aberta de 24 de dezembro de 1911 a 31 de janeiro de 1912, contando com nomes importantes das artes nacionais, bem como com nomes iniciantes no meio. Dela voltaremos a falar em outra situação.

<sup>327</sup> Durante a exposição, a tela *Fantasia* é adquirida para a coleção da Pinacoteca do Estado, permanecendo ainda hoje em seu acervo.

<sup>328</sup> *O Estado de São Paulo*, 01 de junho de 1912, p. 05

para a mostra (podendo ser vendidos ou não) e presença de muitas paisagens para venda. No caso de São Paulo, Parreiras já era velho conhecido do público, da imprensa, críticos e colecionadores, não havendo mais a necessidade de tomar certas medidas para sua introdução ao meio. Em dezembro voltaria a expor na 2ª Exposição Brasileira de Belas Artes, do Liceu de Artes e Ofícios e após finda essa exposição, em meados de janeiro de 1913, vai o pintor para Santos, onde expõe 28 paisagens.

Ainda no ano de 1913, enquanto está em execução a tela para o Rio Grande do Sul, Parreiras apresenta à Câmara Municipal, uma proposta para a execução de um quadro sobre a fundação de São Paulo. Ao que parece, Parreiras teria descoberto outro nicho que o fazia transitar e sempre ter novos trabalhos: a negociação de telas históricas com órgãos oficiais. Naturalmente, para tanto, contava com seu prestígio e as boas relações que possuía. A esta altura, Parreiras tinha não só nome estabelecido como paisagista, mas contava, em seu currículo, alguns casos muito bem-sucedidos de telas históricas.

Em 1915, com a tela da *Proclamação da República Rio Grandense* concluída – tal qual ocorreu quando da finalização da tela *A Conquista do Amazonas* em 1908 – Parreiras faz comentada exposição dessa tela e seus estudos na Escola Nacional de Belas Artes antes de leva-la para Porto Alegre. Por ocasião da entrega da tela, talvez ainda recordando da falta de sucesso nas vendas quando de sua primeira passagem pela cidade, o pintor expõe apenas três telas, as duas que haviam sido encomendadas e uma terceira, também representação histórica, denominada *A prisão de Tiradentes*, ficando o governo com todas e reforçando o argumento de que o estado republicano brasileiro, de cunho positivista, prezava pela modernização das cidades e sociedade, tendo como projeto central a educação, feita, também, através do olhar. Nesse sentido, as representações de momentos e personagens históricos, serviriam para mobilizar razão e sentimento. Através da imagem se reforçaria o laço entre o cidadão e a história pátria.

A relação de Antônio Parreiras com o Rio Grande do Sul, porém, vai além da produção de quadros. Por ocasião da ida à Porto Alegre para entrega dos quadros, ficou encarregado, também, da decoração do salão de festas do ainda não terminado palácio. Mais uma vez vai executar esse trabalho na Europa e segue seu trânsito entre Brasil e França, entre Rio de Janeiro, Niterói, Paris e as cidades por onde realizou suas telas históricas... Saindo de Porto Alegre, Parreiras segue viagem para as cataratas do Iguçu,

pois havia recebido encomenda do governador do Paraná, Affonso Camargo, para pintá-las. Chega nas cataratas via Uruguai, Paraguai e Argentina, de onde subiu o rio Paraná<sup>329</sup>.

Voltaria, Parreiras em 1919 para mais uma vez expor na capital gaúcha. Dessa vez, levou 26 telas entre paisagens, figuras de gênero e estudos, expostas no Club Comercial, mesmo lugar que recebeu Dakir dois anos antes. Agora, Parreiras já abriu a exposição realizando boas vendas. Por mais que a imprensa tenha se referido ao pintor como um paisagista “convencional” – embora pintor de indiscutível talento –, a exposição foi um sucesso e o que chamou mais a atenção positivamente foi a execução admirável da cabeça de *Miguelinho no Tribunal*, estudo realizado para a tela *Julgamento de Frei Miguelinho*, encomendada pelo governo do Rio Grande do Norte<sup>330</sup>. E aqui voltamos ao ponto da circulação das obras, onde uma encomenda gera uma série de estudos que passam a ser expostos e comercializados pelos artistas em outros lugares, para outros públicos.

Penso que nenhum outro artista circulou tanto pelo Brasil, produzindo e, conseqüentemente, espalhando suas telas pelos quatro cantos do país. Enquanto nos concentrávamos em seu trânsito pelo Rio Grande do Sul, Parreiras continuava expondo no Rio de Janeiro: em 1911, por exemplo, inaugura exposição do quadro *Morte de Estácio de Sá*, na Associação dos Empregados do Comércio do Rio de Janeiro; em 1915 expõe com seu filho Dakir na Escola Nacional de Belas Artes; novamente na Escola, em 1917; no ano seguinte participa do Salão Nacional de Belas Artes e em 1919 realiza uma exposição no salão nobre da antiga Estação da Cantareira. Não deixa, também, uma vez em Paris, de participar do *Salon de la Societé National de Beaux Arts*, expondo os nus *Fleur Brésilienne* em 1913 e *Nonchalance* em 1914. E, como se ainda não fosse suficiente, realiza outra empreitada partindo para o Nordeste brasileiro. Mais uma vez vemos nosso artista de mercado criar outra estratégia de sobrevivência no mundo das artes.

Parece que Parreiras estava de fato imbuído do sentido e importância de não só educar pelo olhar, como da necessidade da construção de uma visualidade que valorizasse grandes momentos e heróis nacionais. Assim, em 1917, comemorava-se o centenário da Revolução Pernambucana, movimento emancipacionista que, em momento de crise econômica gerada pela queda na exportação de açúcar, questionava a excessiva cobrança de impostos e tributos criados a partir da chegada da família real em 1808, bem como a

---

<sup>329</sup> A Federação (RS), 24 de abril de 1919

<sup>330</sup> A Federação (RS), 22 de março de 1919, p. 5

grande quantidade de portugueses ocupando cargos públicos. Duramente reprimida após 75 dias, foi recuperada pela República como elemento chave no processo construção da nacionalidade, sentimento patriótico e de pertencimento. Parreiras, sabendo que a chamada Revolução Pernambucana abarcava vários territórios, se organiza para oferecer projetos de telas sobre o tema aos governos dos três estados com personagens envolvidos: Pernambuco, Paraíba e Rio Grande do Norte.

Em Recife, capital pernambucana e palco da Revolução, além de oferecer uma tela histórica sobre o tema, prepara, também, uma grande exposição. Parreiras esteve em contato direto com a imprensa que, desde a sua chegada, acompanhou todos os seus passos e, inclusive, publicou a carta que Coelho Neto havia enviado comentando, entre outras coisas, os belos croquis que levava de Frei Miguelinho e Frei caneca<sup>331</sup>. Por essa carta, Parreiras é introduzido ao público. E como pintor de telas históricas.

Para essa exposição, realizada no Liceu de Artes e Ofícios, Parreiras levou 42 quadros, dentre os quais muitos recém apresentados ao público carioca pouco antes em mostra realizada nos salões da Escola Nacional de Belas Artes. O *Jornal Pequeno*<sup>332</sup>, De Recife, nos fornece a relação do que foi exibido na cidade:

- |                            |                             |
|----------------------------|-----------------------------|
| 1. Flor brasileira;        | 16. Secando as velas;       |
| 2. Os burros;              | 17. O rio;                  |
| 3. Serranos;               | 18. Noite de luar;          |
| 4. Quarta-feira de cinzas; | 19. Margem de lagos;        |
| 5. Aproveitando o terral;  | 20. Meio dia na floresta;   |
| 6. Areal;                  | 21. Sol e chuva;            |
| 7. Ponta Negra;            | 22. Crepúsculo da floresta; |
| 8. Lagoa de Piratininga;   | 23. Antes do sol;           |
| 9. Sudoeste;               | 24. Chuva;                  |
| 10. Tarde de dezembro;     | 25. Levantar da lua;        |
| 11. Aguada;                | 26. Um raio de sol;         |
| 12. Alvorecer;             | 27. Barco velho;            |
| 13. Nu (Estado);           | 28. Efeito de luz;          |
| 14. Matical;               | 29. Velho caminho;          |
| 15. Amendoeiras;           | 30. Luz crepuscular;        |

<sup>331</sup> *Jornal Pequeno* (PE), 25 de maio de 1917, p. 1

<sup>332</sup> *Jornal Pequeno* (PE), 29 de maio de 1917, p.1

- |                          |                  |
|--------------------------|------------------|
| 31. Encalhado;           | 37. Maré baixa;  |
| 32. Rochedos;            | 38. Triste luar; |
| 33. Manhã branca;        | 39. A porteira;  |
| 34. País das esmeraldas; | 40. Açude;       |
| 35. Saudades;            | 41. Praia;       |
| 36. A volta;             | 42. Sapesal.     |

Por essa relação, vemos que a grande tela da exposição estava a cargo da *Flor brasileira*, exposto no *Salon* de Paris de 1913. A maioria das telas anunciadas, por sua vez, são paisagens e não estão aí presentes os referidos croquis que apresentaria aos governantes, porém, na crítica publicada pelo mesmo jornal alguns dias depois e assinada pelo pintor alagoano Virgílio Maurício, o croquis de *Frei Miguelinho* aparece como afirmando “o poder de compositor do ilustre artista”<sup>333</sup>. Teria optado o jornal em elencar aquelas telas postas à venda? Teriam entrado os croquis na exposição após a publicação do catálogo? Sabe-se que, enquanto prosseguia o evento, acrescentou mais uma tela sua, pintada no Recife e de título *Tacaruna*. Proferiu, ainda, no Liceu, uma série de “conferências ilustradas” e ministrou um curso de pintura para mulheres que incluiu uma exposição, no próprio Liceu, dos trabalhos ali produzidos<sup>334</sup>.

Foi um grande acontecimento a estada de Parreiras em Pernambuco, a exposição atraiu imenso público e venda de telas e, aproveitando-se desse sucesso, foi o pintor falar com o então governador Manoel Borba sobre seu interesse em confeccionar um quadro sobre Frei Caneca e vendê-lo ao estado. O Governador, animou-se com a ideia, mas adiantou que iria ainda avaliar com seus auxiliares as condições financeiras do estado para tanto<sup>335</sup>.

Sobre a estratégia de Parreiras na negociação das encomendas para suas telas históricas, Lucia Stumpf nos apresenta um ofício apresentado pelo pintor ao governador onde salientava que antes de solicitar ao estado de Pernambuco a honrosa incumbência de executar a tela sobre Frei Caneca, quis primeiro submeter seus trabalhos à crítica local e, uma vez que havia tido unânimes aplausos o seu croquis, ele agora podia pedir permissão para apresentar a proposta de execução de uma tela que representava o

---

<sup>333</sup> *Jornal Pequeno* (PE), 31 de maio de 1917, p. 1.

<sup>334</sup> *Jornal Pequeno* (PE), 04 de junho de 1917, p. 3

<sup>335</sup> *Jornal Pequeno* (PE), 02 de junho de 1917, p. 3

juízo do Frei<sup>336</sup>. Caso fosse a tela encomendada, iria o pintor submeter o seu croquis à avaliação do Instituto Arqueológico<sup>337</sup>.

Ao chegar num local que não o seu ambiente para expor, era de praxe, como vimos, um artista estabelecer contatos prévios com a imprensa e governantes, não sendo raro que, uma vez que precisasse estreitar relações ou mesmo agradecer a acolhida ou mesmo o franqueamento de um espaço, por exemplo, oferecesse trabalhos seus como uma troca de gentilezas. Para o governo do Recife, ofereceu, nada mais nada menos que a grande tela da exposição, para que fosse assim iniciada a Pinacoteca de Pernambuco, como era proposta discutida<sup>338</sup>.



Imagem 44: Antônio Parreiras. Flor brasileira, 1912, Óleo sobre tela; 1,83 x 1,18cm  
Acervo: Museu do Estado de Pernambuco

---

<sup>336</sup> STUMPF, Lucia. Op. Cit. p. 69

<sup>337</sup> Referência ao Instituto Arqueológico, Histórico e Geográfico de Pernambuco (IAHGP). *Jornal Pequeno* (PE), 02 de junho de 1917, p. 3

<sup>338</sup> *Jornal Pequeno*, 07 de junho de 1917, p. 3. A tela hoje encontra-se no Museu do Estado de Pernambuco e nela pode-se ler: “Off. Ao Est. De Pernambuco por A. Parreiras”

Ao contrário do Rio Grande do Sul, onde a exposição foi, nas suas palavras, infeliz<sup>339</sup>, sendo sua solução a encomenda da tela histórica feita por Borges de Medeiros, no Pernambuco as vendas da exposição foram positivas e sobretudo seus desdobramentos. Parreiras fica aproximadamente dois meses em Recife, entre trânsito para as vizinhas Natal e João Pessoa para negociação das telas encomendadas, conferências, cursos, exposição de alunos, novas telas sendo pintadas... Mas o intuito de vender uma tela histórica ao estado não seguiu adiante, decidindo-se o governo pela sua não aquisição<sup>340</sup>. Que dizer? Nem todas as investidas junto aos governos tiveram sucesso. Já havíamos visto o caso de São Paulo, por exemplo, e há também a tela que não passou de um estudo chamado de *Últimos momentos da Inconfidência*<sup>341</sup>.

Mas, dizia eu que Parreiras havia negociado telas com outros dois estados, não? Então, no bojo da efeméride também na vizinha Rio Grande do Norte, oferece ao seu governante a feitura de uma tela histórica sobre a revolução, enfatizando a figura de Frei Miguelinho, potiguar revolucionário preso e morto por crime de lesa-majestade. O momento escolhido para representar em imagem e que dá nome à tela, foi aquele em que ocorre o seu julgamento. Munido de uma carta de recomendação de Epitácio Pessoa a Camilo de Holanda, à frente do governo da Paraíba<sup>342</sup>, Parreiras realiza, para o estado, a tela *José Peregrino, Revolução Pernambucana - 1817*<sup>343</sup>, no momento em que o jovem líder paraibano recusa o pedido do pai para que abandone a causa. José Peregrino também foi preso, sendo condenado à forca e esquartejamento. A partir, portanto, da comemoração do centenário e das telas encomendadas para oferecer uma representação artística do fato, construía-se então, uma memória republicana a partir de fatos regionais<sup>344</sup>.

---

<sup>339</sup> STUMPF, Lucia. Op. Cit. p. 66

<sup>340</sup> Ibidem. p. 70

<sup>341</sup> Aquelas telas não vendidas ou presenteadas, ou mesmo os estudos que não chegaram a ser desenvolvidos em telas maiores, ficaram como acervo pessoal do artista, passando, em 1941, a compor o acervo do Museu Parreiras, criado em sua homenagem e que fica em Niterói, onde era sua casa e atelier. Nesse sentido, este museu também carrega em sua coleção, uma visão de Brasil e uma boa parte do trânsito do artista e suas telas.

<sup>342</sup> CHAVES, Dyógenes. Op. Cit. E para maiores informações sobre os contratos, negociações, sucessos e insucessos de Antônio Parreiras referentes às suas telas históricas, ver: STUMPF, Lucia. Op. Cit.

<sup>343</sup> Hoje o quadro se encontra no salão nobre do Palácio da Redenção, edifício que abriga o poder executivo da Paraíba.

<sup>344</sup> PAIVA, Diego Souza de. (*Por*) *Entre pedra e tela: a construção de uma memória republicana* (Natal - 1906-1919). Dissertação (Mestrado). UFRN, 2011. p. 190-191.



Imagem 45: Antônio Parreiras. Julgamento de Frei Miguelinho, 1918, Óleo sobre tela, 159 x 250cm  
Acervo: Pinacoteca do Estado do Rio Grande do Norte

No entanto, não ficaria Pernambuco sem uma tela de Antônio Parreiras sobre a Revolução de 1817, pois na sede do Arquivo Público Estadual Jordão Emerenciano (APEJE) encontra-se a tela *Bênção das Bandeiras Republicanas* e, no ano de 2017, novamente efeméride da Revolução Pernambucana, podemos ver o quanto a presença de Parreiras e suas telas são elementos chaves na representação dessa revolução.

Nessa altura, o Instituto Arqueológico, Histórico e Geográfico de Pernambuco (IAHGP), juntamente com a Academia Pernambucana de Letras (APL) promoveu uma sessão solene em homenagem ao bicentenário da Revolução, em seu convite, estampava a tela de Antônio Parreiras. Já o Museu da Cidade do Recife, localizado no Forte de São Tiago das Cinco Pontas, local onde ficaram presos os revoltosos, montou uma exposição chamada *ABCdário da Revolução Republicana de 1817*, onde apresentava definições de conceitos que permeavam a revolução e a própria sociedade da época com base em dicionários históricos e se preocupando, na expografia, em ambientar o período e as diferentes leituras que fizeram sobre ele. Com lugar de destaque, a reprodução da tela da bênção das bandeiras.



Imagem 46: ABCdário da Revolução Republicana de 1817. Museu da Cidade do Recife.  
Foto: Moema Alves

Em Natal, na mesma época, o Instituto Histórico e Geográfico do Rio Grande do Norte, detentor de um estudo da cabeça de Frei Miguelinho feito por Parreiras, também para marcar a data histórica, fez uma reprodução fac-similar da sua revista editada em 1917 em comemoração ao centenário. Na capa, *O Julgamento do Frei Miguelinho*. E, ainda no bojo das comemorações de 2017, temos o caso, também em Natal, da Fundação José Augusto, que realizou a encenação do referido julgamento, usando como pano de fundo a representação que Parreiras criou para a cena.



Imagem 47: Encenação do julgamento de Frei Miguelinho

Fonte:

<http://cultura.rn.gov.br/Conteudo.asp?TRAN=ITEM&TARG=148747&ACT=&PAGE=&PARM=&LBL=MAT%C9RIA> Acesso em: janeiro de 2018

E ainda o Centro Cultural Câmara dos Deputados, em Brasília, dedica uma exposição ao bicentenário da Revolução como parte do projeto *Histórias não contadas*, que lança olhares sobre os acontecimentos da nossa história menosprezados ou omitidos pela dita história oficial<sup>345</sup> e, para compor a galeria que conta essa parte do passado brasileiro ao seu público, nada mais nada menos que reproduções da *Bênção das Bandeiras Republicanas* e de *José Peregrino, Revolução Pernambucana – 1817*. Assim, Parreiras está inserido na construção da memória de um evento que, de outro modo, seria distante de sua identidade enquanto brasileiro. Como vemos, nas exposições ou mesmo nas comemorações seguintes ao centenário, o uso das telas que pintou serviu para reforçar o sentido que aquele momento da República dava à Revolução de 1817. O trânsito como parte de uma prática de trabalho, fez com que não só Parreiras, mas todos aqueles que circulavam pelo país oferecendo ou recebendo encomendas para reproduzir cenas e personagens históricos, transitassem também pela história do país, pelo passado de diferentes regiões, contribuindo para a interpretação dos momentos elegidos para serem perpetuados pela arte e para a produção de uma visualidade republicana<sup>346</sup>.

Em termos de viagem, a última década do século XIX e as duas primeiras do século XX foram as mais intensas. No dizer de Carlos Roberto Maciel Levy, foram justamente seus anos de consagração<sup>347</sup>, nos quais teve que criar estratégias para manter-se no mercado e viver de sua arte. Na década seguinte, mesmo já sendo um artista prestigiado, pela própria dinâmica que construiu para sua carreira, precisa dedicar-se a mais uma diversidade, também já iniciada antes. Qual seja a de execução de painéis decorativos para edifícios públicos. Segue, naturalmente, expondo e seu trânsito, embora diminua pelo avançado de sua idade, não desaparece por completo.

Após seu retorno da exposição realizada em Porto Alegre, no ano de 1919, ainda monta uma exposição em Niterói, no salão da antiga Estação da Companhia Cantareira. Em julho do ano seguinte, ao lado de Oscar Pereira da Silva, Pedro Alexandrino, João Batista da Costa, Carlos Chambelland, Clodomiro Amazonas (1883-1953), Henrique Bernardelli (1858-1936), Henrique Cavalleiro (1892-1975), Alípio Dutra (1892-1964), Levino Fanzeres (1884-1956), Carlos Oswald (1882-1971), Paulo do Valle Júnior (1889-

---

<sup>345</sup> ORIÁ, Ricardo. “*Avante Patriotas! 200 Anos da Revolução Pernambucana*”. Série Histórias não contadas. Nº 04. Disponível em: <http://www2.camara.leg.br/a-camara/visiteacamara/cultura-na-camara/arquivos/avante-patriotas> Acesso em: janeiro de 2018.

<sup>346</sup> STUMPF, Lucia. Op. Cit. p. 66

<sup>347</sup> Maciel Levy subdivide o capítulo *Vida e obra de Antônio Parreiras* em: *Primeiros anos (1860-1883); Anos de formação (1883-1887); Anos de afirmação (1887-1896); Anos de consagração (1896-1925); e Últimos anos (1925-1937)*. LEVY, Carlos Roberto Maciel. Op. Cit.

1958), Alfredo Norfini (1867-1944) e mais alguns artistas franceses e italianos, participa da exposição coletiva montada na Casa Freire, em São Paulo<sup>348</sup>. Esse ano marca, ainda sua última participação no *Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts*, onde expõe *Modelo em repouso*<sup>349</sup>.

De retorno da França, em 1921, mais uma vez expõe no salão nobre da Escola Nacional de Belas Artes. São, dessa vez, 32 telas dentre quadros de gênero e temas históricos<sup>350</sup>. Por essa ocasião, fica encarregado, ainda, de executar quatro painéis decorativos para o Instituto Nacional de Música<sup>351</sup>, no Rio de Janeiro. Em dezembro do ano seguinte segue para Belo Horizonte, onde expõe no salão nobre do Conselho Deliberativo, partindo, no início de 1923, após finda a exposição, para Ouro Preto. É quando assina o contrato para pintar a tela *O Julgamento de Felipe dos Santos*, representando o julgamento do líder da revolta que em 1720 questionava o endurecimento das novas medidas da Coroa portuguesa sobre o comércio do ouro. Em dezembro deste mesmo ano, expõe ainda cerca de 80 telas mais uma vez em São Paulo. E se não iremos nos ater à especificações destas viagens aqui, é porque já conhecemos suas estratégias, bem como os locais para onde irá viajar a partir de então, serão já conhecidos ao artista. Por hora, pudemos traçar as rotas desse circuito comercial e percebemos que a cultura visual das primeiras décadas da República foi enriquecida pelos trânsitos de artistas e obras de arte.

Naturalmente, não podemos esquecer – e não foi aleatório o recorte também neste aspecto – que o momento em que faz um balanço de sua carreira para publicar em livro, é justamente na década de 1920. Nessa leitura retrospectiva de si mesmo, lançada em 1926, avalia Parreiras:

Não posso determinar o número de telas que pintei, nem tão pouco dizer onde elas estão.

Posso, porém, afirmar que a maior parte delas está no Brasil.

Muitas há na América do Norte, na Alemanha, na França, na Espanha, Portugal e na Argentina.

Com essas telas realizei 39 exposições no Rio de Janeiro e 9 nos Estados do Norte e Sul.

<sup>348</sup> *Correio Paulistano*, 08 de julho de 1920, p. 03

<sup>349</sup> A tela, hoje, compõe o acervo do Museu Antônio Parreiras.

<sup>350</sup> *O Jornal* (RJ), 01 de junho de 1921, p. 03

<sup>351</sup> Hoje, Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, localizada na Rua do Passeio.

Calculo, pelo que pude verificar nos catálogos dessas exposições, em 850 telas por mim pintadas, sendo 720 executadas no Brasil<sup>352</sup>.

Diante de todos esses trânsitos e de todas essas exposições, mesmo que uma mesma tela tenha figurado em duas ou mais exposições, que esses números correspondem à realidade do que foi a intensa carreira do artista. Nove exposições fora do Rio de Janeiro, apenas? Estaria Parreiras desconsiderando aquelas em que apenas apresentou as telas que seriam entregues? Ainda assim, com todas as ressalvas, os números oferecidos pelo artista não parecem fieis. Até então, Parreiras havia realizado grandes exposições, além do Rio de Janeiro, incluindo aí Niterói, em São Paulo, no Pará, no Amazonas, no Rio Grande do Sul, em Pernambuco e em Minas Gerais. Mas não esqueçamos que também fez viagens e pintou pela Bahia, Paraíba, Rio Grande do Norte e Paraná. Sempre atento às oportunidades e aos possíveis lugares onde podia valer-se dos mundos da arte ou ao menos da oportunidade de criar narrativas visuais, os trânsitos de Parreiras e sua obra permite reconhecer as cidades que constituíam um circuito artístico no Brasil.

Para os anos seguintes, Parreiras novamente expõe em locais por onde já havia passado. Em seus últimos dez anos de vida, no que tange às suas viagens e exposições, podemos elencar uma grande exposição novamente na Escola Nacional de Belas Artes, ocupando três de suas salas com mais de 130 telas, em fins de 1927; no ano seguinte parte para Juiz de Fora, onde havia recebido a encomenda, por parte do intendente Luiz Barbosa Gonçalves Pena, para a realização da tela histórica *Jornada dos Mártires*<sup>353</sup>, que retrata a passagem dos inconfidentes presos, rumo ao Rio de Janeiro, pela cidade mineira de Matias Barbosa<sup>354</sup>. Nesse mesmo ano recebe ainda encomenda para realizar a pintura *O Primeiro Passo para a Independência da Bahia*, seguindo, então para Salvador, onde realiza uma exposição no Palácio Rio Branco. Para a confecção da tela segue para Cachoeira, onde depois, passa meses em Cachoeira, onde recebe encomenda para realizar quadro com dimensões menores sobre o mesmo tema<sup>355</sup>.

---

<sup>352</sup> PARREIRAS, Antônio. Op. Cit. p. 169

<sup>353</sup> A tela hoje pertence ao Museu Mariano Procópio, em Juiz de Fora, MG.

<sup>354</sup> SILVA, Paloma Ferreira Coelho. A inconfidência revisitada: Antônio Parreiras e a jornada dos mártires. In: *Revista Tempo de Conquista*. Jul/2008. Disponível em: <http://revistatempodeconquista.com.br/documents/RTC3/PALOMASILVA.pdf>. Acesso: janeiro de 2019.

<sup>355</sup> A tela *O Primeiro Passo para a Independência da Bahia* encontra-se no Palácio Rio Branco, em Salvador, antiga sede do governo do Estado, já a de menor tamanho encontra-se na Câmara Municipal de Cachoeira.

Entra a década de 1930 completando 70 anos e ainda em plena atividade. Entre outras atividades, realiza ainda exposição na Galeria Jorge, no Rio de Janeiro e no ano seguinte, de retorno da Bahia, onde tinha ido entregar a tela encomendada três anos antes, expõe 35 telas entre paisagens, figuras e animais, no Teatro Santa Izabel, em Recife<sup>356</sup>. Em 1932 expõe no Salão Nobre do antigo edifício da Companhia Cantareira, Estação das Barcas, em Niterói, e em 1933 faz mais duas exposições, uma no Rio de Janeiro, ocupando dois salões da Escola Nacional de Belas Artes, com 122 telas de todos os gêneros e com diferentes técnicas; e na Galeria Stoppel, em São Paulo, na última exposição que realizaria naquela cidade<sup>357</sup>.

Na década de 1920 se ampliam as discussões sobre os rumos da arte no país e o próprio trânsito de artistas das gerações mais novas passa a se dar de forma distinta. A geração de Parreiras já está envelhecida e a nova geração possui novas questões. Mas é interessante ainda notar, por todos esses casos, por toda essa movimentação e pela confirmação de um aquecido circuito comercial de arte em pontos distintos do país, que assuntos tidos por “clássicos” são a prioridade das demandas no período de trânsito analisado aqui. Se as coleções particulares, nesse momento, ainda se fartam de paisagens, telas de gênero e costumes locais em uma tradição mais ligada à pintura tradicional, os órgãos públicos, palácios de governo, ainda eram todos ornados com telas históricas e representações de paisagens brasileiras e figuras históricas de destaque na narrativa oficial.

Na década de 1910, as vanguardas artísticas já são uma realidade na Europa. A intenção ao mencionar isso não é fazer uma comparação ou mesmo mostrar a distância da nossa realidade artística com o mercado europeu. Pelo contrário, é salientar que nossos artistas estão em trânsito constante com a Europa – tida como centro para a vivência e ensino de arte – e, portanto, em contato direto ou indireto com todas as novidades que eclodiam naquele período. Se não iam para estudar, iam, como Parreiras, para trabalhar. Há, naturalmente, aqueles que se engajaram mais ou menos nos círculos artísticos das vanguardas, mas há também aqueles, como Parreiras que passaram na ilhargia de tudo isso. Não por ignorância, mas por opção.

A trajetória de Parreiras colocada em diálogo com alguns outros casos de artistas que no mesmo período estavam em viagem pelo Brasil nessa disputa por espaço e

---

<sup>356</sup> *Diário de Pernambuco*, 27 de maio de 1931, p.03; *Diário de Pernambuco*, 04 de junho de 1931, p. 02

<sup>357</sup> NASCIMENTO, Ana Paula. Antonio Parreiras: vida e obra. In: *Antonio Parreiras: pinturas e desenhos*. Catálogo. Pinacoteca do Estado de São Paulo. 2012/2013. p. 93

reconhecimento nos faz perceber que o trânsito de pintores e suas obras promovia os modos de ver e as práticas de olhar. Esse trânsito nos evidencia tendências e câmbios de gosto e aceitação, locais onde o circuito comercial de arte era mais acalorado, redes de relações sociais que configuravam as interações próprias dos mundos da arte. Nesse quadro ficava implícita uma certa concorrência de artistas e disputa pelos rumos da pintura, evidenciando ao mesmo tempo como a pintura era produto de uma ação coletiva, assim como o universo da cultura visual envolvia modos de ver e práticas artísticas variadas.

Outro aspecto a ser ressaltado é o fato de que quando um artista sai em viagem levando quadros que já foram vistos num determinado lugar, ele coloca mais que o objeto em trânsito, ele aciona práticas de olhar e modos de ver, pois segue viagem com apresentações e críticas que credenciam a sua criação artística. Talvez seja até mais interessante, para nós hoje, pensar justamente o trânsito dessas imagens não vendidas em uma primeira exposição e que seguiam para outros lugares. Mais que uma tela feita para um determinado lugar e que ficou ali, “restrita”, em um primeiro momento, a um público local, essas telas em trânsito acabavam sendo vistas e vividas por centenas e até milhares de outras pessoas de diferentes lugares. Em certa medida, a necessidade desses artistas em se deslocar pelo país para pintar e vender, fez que suas obras ficassem e cada lugar por onde passaram e essas imagens, ao se espalharem pelo Brasil, passaram a servir a narrativas distintas dos caminhos da história da arte no país.

É interessante também pensarmos que um artista como Parreiras, por exemplo, tem muitas de suas telas mais “badaladas” pela crítica contemporânea a ele, espalhadas por diferentes estados brasileiros. Retomando algumas telas citadas aqui, *Angústia (Tormento)*, *Carnaval na roça* e *A morte de Virgínia*, notamos que cada uma foi o carro chefe de uma exposição anual sua – também respectivamente, 1903, 1904 e 1905 – ou ainda *Flor brasileira* que talvez pelo próprio afastamento do centro de visibilidade da arte e dos museus do Brasil, essas telas foram sendo ofuscadas e deixando de serem vistas, a ponto de uma delas até ter seu título alterado, tamanha sua invisibilidade. Essas e outras telas compradas pelo poder público no período não foram adquiridas para museus, mas sim para coleções públicas que ornariam as salas de administração de palácios e governo ou intendência e que, já em meados do século XX, portanto, décadas depois de suas aquisições, passaram a compor os acervos do museus, ganhando relevância local pelos artistas que as pintaram, reconhecidos nacionalmente, e não por terem desempenhado

marcos na trajetória desses artistas ou mesmo no gosto de um sociedade de um passado então próximo.

Já outras obras de Parreiras e de outros pintores tão relevantes quanto ele na época, que ficaram em espaços institucionais de maior visibilidade, mesmo com todos os movimentos seguintes na arte e a própria desvalorização, em um certo momento, a partir de uma leitura que privilegiava o chamado modernismo brasileiro. Com isso, passando a estar presente nos mais diferentes tipos de objetos, passam também a integrar circuitos de visualização<sup>358</sup> que suplantam as instituições ou locais para vivência e criação de laços e afetividades com a arte e com isso, podem ser mais facilmente lembradas. São os caminhos da arte e seus trânsitos produzindo sempre novos olhares.

Parreiras, dos três casos apresentados aqui, sem dúvida, é o artista mais conhecido e estudado. Se seu trânsito contribuiu para que fosse forte presença em acervos de diversos estados brasileiros, recebendo, inclusive, destaque em algumas coleções. Paralelamente, é inegável que o fato de haver um museu que leva seu nome e detentor não só de obras suas, mas também de sua coleção e sua documentação, mantenha ativa a produção sobre si e sobre sua produção. Estar em uma coleção pública ou de acesso público dá reconhecimento ao artista e visibilidade após sua morte.

---

<sup>358</sup> ABREU, Marcelo. *Imagens consagradas: impressos, circulação e consumo da pintura histórica oitocentista*. In: SCHIAVINATTO, Iara Lis Franco; COSTA, Eduardo Augusto (orgs.). *Cultura visual e história* [recurso eletrônico] 1. ed. São Paulo: Alameda, 2016.

## Capítulo IV

### O polêmico Virgílio Maurício: relações e disputas

O sr. V. Maurício é moço, muito moço ainda – pode ainda regenerar-se – quer na arte, quer na sua via particular. Nunca é tarde para o arrependimento.

Ouçã o conselho de um velho artista que não tem mais tempo para temer-lhe a concorrência e nenhuma razão para invejar-lhe a glória.

Trabalhe, trabalhe sempre lembrando que em arte não se dá pulos e que só se caminha a passo e às vezes a passos muito lentos. Lembrando-se que a assinatura de um quadro não é aquela que lembra o nome do autor, é a feitura, é a cor, é tudo enfim que nele está denunciando a mão que operou, o cérebro que inspirou.

Trabalhe, trabalhe, e quando se sentir forte pinte o retrato de uma notabilidade como por exemplo o retrato do redator d’ “A Província”, que com tanto ardor o defendeu.

Este retrato terá a vantagem de pagar uma dívida de gratidão e de dar testemunha digna de fé.

Se não quiser pintar esse retrato pinte uma mulher nua, mas mulher pernambucana onde a semelhança da pintura com o modelo possa servir como prova.

Se encontra dificuldade em achar modelo, pinte uns meninos nus tomando banho em um destes belos lagos de Olinda. Se não quiser pintar meninos pinte um quadro histórico de assunto local, pinte enfim qualquer coisa que só possa ser pintada aqui, qualquer coisa que não possa ser cópia de um cromo, que como deve saber, jamais deve ser feito por um artista, por mais fraco que ele seja, pois é a negação absoluta da arte.

E no dia que pintar um desses quadros, onde fique patente as qualidades de “Aprés le rêve”, ninguém lhe regateará aplausos e serão os próprios artistas que o imporão a consideração público [sic], como fazem os grandes mestres da arte brasileira.

Enquanto porém não fizer isto, a dúvida o acompanhará por toda parte onde for, apresente quantos atestados quiser, tenha mesmo a seu favor toda a imprensa do Brasil, ela persistirá, ela o acompanhará como uma sombra que cada vez maior e mais negra se irá tornando.

Não pense que o iludo. Faça aos pintores nacionais esta pergunta: acredita que os quadros que expus em Paris foram pintados por mim? E todos eles, a começar por mim, responderão negativamente. E enquanto eles assim responderem, de nada servirá defesas da imprensa atestados de sumidades.

Antônio Parreiras<sup>359</sup>

O trecho acima faz parte de uma carta publicada por Antônio Parreiras no *Jornal do Recife* em 1917. A carta consistia na explicação de seu desentendimento com Virgílio Maurício ocorrido em Recife, dias antes. Ambos estavam na cidade expondo, Virgílio, no entanto, há pouco havia se mudado para Pernambuco. Ao final da carta, Parreiras dá alguns conselhos ao jovem pintor, conselhos baseados em sua própria experiência e que se lidos em paralelo à trajetória de Virgílio, mais parecem uma sentença.

“Trabalhe, trabalhe”. Qual melhor conselho um homem como Parreiras, que se orgulhava de viver da venda de seus quadros e se esforçava para manter a imagem de laborioso, poderia dar? Trabalhar e através do produto de seu trabalho se impor nos mundos da arte no Brasil foi o que o próprio pintor construiu para si. Parreiras certamente sabia que Virgílio, como ele, também não havia tido uma formação convencional aos moldes do período, portanto, também como ele, investir no trabalho era uma forma de compensação e aprimoramento. Além disso, para o jovem que tentava impor-se diante das acusações que pairavam sobre ele mesmo, o trabalho, antes das boas relações com a imprensa, deveria falar mais alto.

Os caminhos que Parreiras orienta Virgílio a seguir são os mesmos que ele próprio traçou para si, afinal, seriam tão diferentes? Uma vez comprovado seu talento, Virgílio teria espaço e reconhecimento, tal qual Parreiras tivera, pois provara, através de sua dedicação à arte, que era de fato, um artista. Mas, enquanto o jovem pintor insistisse em não cessar as dúvidas que corriam entre os artistas pelo trabalho, este não seria considerado artista, pois não provaria que seria capaz de criar.

Antônio Parreiras e Virgílio Maurício, são de gerações diferentes, mas atingem o mesmo público. Parreiras, em finais do século XIX já é paisagista de reconhecido talento e aclamado pela crítica. Virgílio, nascido na última década do XIX, na segunda década do século XX está tentando se firmar enquanto pintor autodidata. Ambos têm uma formação que não cumpre exatamente todas as etapas esperadas para que um aprendiz se

---

<sup>359</sup> *Jornal do Recife* (PE), 12 de julho de 1917, p. 03

tornasse um profissional e se lançam jovens no circuito comercial de arte. Ambos vivem o contexto francês e especificamente parisiense no período próxima da Primeira Guerra Mundial com atelier montado por recursos próprios. Ambos frequentam e participam do *Salon* com um dos temas mais clássicos da pintura ocidental: o nu. Parreiras, como vimos, expõe de 1909 a 1911, em 1913, 1914 e em 1920, e Virgílio em 1913 e 1914. Ambos atuam como críticos e professores. Ambos viajam e expõem por vários estados brasileiros. Mas um está presente em todos os discursos da historiografia da arte nacional, o outro – como havia sido sentenciado pelo pintor fluminense – não.

### Presença X Ausência

Virgílio Maurício da Rocha nasceu em Lagoa da Canoa, interior do Alagoas, mudando-se com sua família para Maceió ainda pequeno. Ali, seria introduzido nas artes pelo pintor Rosalvo Ribeiro no único curso que chegou a ser aluno, já que não frequentou outras escolas e, mesmo quando foi para a França, ainda muito jovem, o fez com recursos próprios e não via pensionato artístico de qualquer natureza. Aparentemente não frequentou escolas, apenas ateliês livres em Paris<sup>360</sup>, mas participou do *Salon de la Société des Artistes Français* nos anos 1913 e 1914. Muda-se para o Rio de Janeiro para fazer faculdade de Medicina, mas não deixa sua atividade artística, pelo contrário, investe nela cada vez mais e só retomará a faculdade em meados da década de 1920. Maurício se dedicou ainda à crítica de arte, atuando em vários periódicos brasileiros, como o *Jornal Pequeno*, de Recife, e a *Gazeta de Notícias*, do Rio de Janeiro<sup>361</sup>. Ativo em várias frentes, também publicou vários livros sendo alguns de crítica, de medicina, ou mesmo livro de viagem<sup>362</sup>.

Virgílio foi um homem multifacetado e que teve sua trajetória permeada de controvérsias e trânsitos. Para nos aproximarmos dele, vamos partir minimamente de sua formação como artista – que, diante de tantas frentes abertas por ele, é o que nos interessa aqui especificamente. A intenção disso é, através de sua trajetória, acompanhar os debates

---

<sup>360</sup> *O Malho* (RJ), 23 de Janeiro de 1913, nº 541, p. 42

<sup>361</sup> NASCIMENTO, Ana Paula. A contribuição editorial de Virgílio Maurício no Jornal *Gazeta de Notícias* em 1923. Anais do XXXIII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte. Campinas: Comitê Brasileiro de História da Arte – CBHA, 2014 [2013]. p. 273. Disponível em: [http://www.cbha.art.br/coloquios/2013/anais/pdfs/s2\\_anapaulanascimento.pdf](http://www.cbha.art.br/coloquios/2013/anais/pdfs/s2_anapaulanascimento.pdf). Acesso em agosto de 2015. p. 278

<sup>362</sup> A relação dos livros que publicou é: *Algumas figuras* (1918); *Outras figuras* (1925); *Da mulher: proporções – beleza – deformação – higiene, mulher e moda – sports – a mulher, o nu e a moral* (1926); *O trapézio da vida* (1929); e *13 mezes em Portugal* (1934).

próprios aos mundos da arte e que circulavam conforme as polêmicas eclodiam pelos locais em que passava ou se estabelecia.

Gabriela Pessoa, ao trabalhar com a trajetória de Virgílio, defende o argumento de que haveria um apagamento de seu nome da história da arte brasileira. Esse apagamento divergiria de um esquecimento, posto que proposital, realizado a partir de ações de terceiros, por motivações diversas, no processo de exclusão ou não inclusão de seu nome e suas obras na narrativa sobre a arte brasileira<sup>363</sup>. Essa política de apagar seu nome das referências teria começado por seus contemporâneos<sup>364</sup> e sido levada adiante pelos que se seguiram, de outras gerações, possivelmente também agregando certa carga de preconceito pelo tipo de arte feita por Maurício. Assim, como aponta a autora, o nome de Virgílio estaria ausente dos maiores dicionários de artes e artistas brasileiros, abrindo exceção para Teixeira Leite<sup>365</sup>. E, para corroborar com seu argumento, podemos citar o caso de Theodoro Braga, contemporâneo seu com quem travará sérios embates e que, ao publicar o seu *Artistas Pintores no Brasil*, em 1942, deixa de fora o nome de Virgílio.

No início do livro, esclarece o pintor alguns de seus critérios e o que consta no livro. São artistas brasileiros ou que viveram no Brasil até junho de 1942, trabalhando em prol da arte nacional, assim, aqueles que só estiveram de passagem pelo país sem tempo de nada deixar de profundo em nosso meio social, não deverão constar. Para que o livro não seja apenas uma “lista árida de nomes”<sup>366</sup>, agregou a eles algumas menções onde encontrar informações sobre suas vidas e obras, sendo, então, um livro de referências. Diz ainda que, caso tenha escapado alguma notícia significativa, podem os interessados ofertar as devidas correções. Ao final de suas elucidações, diz Braga:

Assim, toda a vida atormentada de cada artista pintor, construtiva e honesta, vivendo cada um a vida intensa de trabalho, insatisfeita e incansável, não deverá cair no esquecimento, desconhecida e esfacelada por todos os recantos do nosso grande país; merecerá um preito de admiração e respeito e cuja perpetuidade será assim transmitida por este livro, para que

‘os que depois de nós vierem vejam  
o quanto se trabalhou por seu respeito,

---

<sup>363</sup> OLIVEIRA, Gabriela Rodrigues Pessoa de. *Entre pinturas e escritos: aspectos da trajetória de Virgílio Maurício (1892-1937) em uma narrativa particular*. 2016.[s.n.], São Paulo, 2016. p. 41-42

<sup>364</sup> Ibidem. p. 26

<sup>365</sup> Ibidem. p. 23

<sup>366</sup> BRAGA, Theodoro. Op. Cit. p. 19

para que eles para os outros assim sejam’.

Embora o artista, em outra publicação, dessa vez referente à arte no Pará, onde elenca as exposições que acontecerem na capital paraense entre os anos de 1888 e 1918, tenha incluído o nome de Virgílio Maurício, mesmo que de forma crítica e salientando as acusações levantadas na ocasião<sup>367</sup>, aqui fica claro que a ausência do nome de Virgílio se dá por este não ser considerado um nome digno de ser lembrado e servir de exemplo aos que iniciam na atividade. Por não ter ele se dedicado com honestidade à árdua tarefa de trabalhar pelo engrandecimento da arte nacional, não seria merecedor da perpetuidade.

Outro aspecto que colabora para esse sentido de apagamento, é a ausência de Virgílio nos acervos públicos, nas coleções pensadas para serem museus ou que posteriormente deram origem a um. Esse ponto envolve uma questão de compra pública e seleção de discurso da história da arte por meio de objetos. Mas, de antemão, podemos iniciar com um paralelo entre Rosalvo e Virgílio no que se refere à memória construída sobre ambos em Alagoas. No Museu Palácio Floriano Peixoto (MUPA), em Maceió, há 20 telas de Rosalvo Ribeiro, enquanto de Maurício não há nenhuma. Algo que intriga, posto que o segundo expôs na capital alagoana algumas vezes, antes, inclusive, de ir para a França ou mesmo das polêmicas envolvendo seu nome ocorrerem, sempre bem recebido pela imprensa e laureado pelos seus sucessos fora das Alagoas. Visto, porém, o destaque que Virgílio ganha na cena artística local, por que, então, não haveria ao menos uma tela sua no museu? Não teria o governo uma política de aquisição de obras, ou teria alguma tela de Maurício se perdido com o tempo? Suspeitava da primeira opção, mas como explicar terem tantas obras de Rosalvo, com temas tão diversificados entre si?

Quem respondeu a essa inquietação foi Solange Chalita, alegando que, na verdade, Rosalvo havia doado as telas ao governo, como forma de retribuição ao incentivo que recebia para estudar na Europa<sup>368</sup>. Os governantes das Alagoas não teriam, então, tido o mesmo ímpeto de governantes de outros lugares como Rio de Janeiro, São Paulo, Belém ou Manaus que, nesse mesmo período, já adquiriam para suas coleções públicas, exemplares das artes locais e nacionais.

O governador Euclides Malta, quando da exposição de Virgílio Maurício em Maceió em 1911, manifestou interesse em comprar alguns quadros para a ornamentação

---

<sup>367</sup> BRAGA, Theodoro. *A arte no Pará, 1888-1918*: retrospecto histórico dos últimos trinta anos. Revista do Instituto Histórico e Geográfico do Pará. v.7. Belém, 1934.

<sup>368</sup> Entrevista cedida em 11 de setembro de 2017.

do palácio, no entanto, não há notícias do ocorrido, nem tampouco registro de haver tido obras de Virgílio no palácio ou no acervo do museu. Não se sabe o motivo pelo qual a negociação não se deu, mas o governador acabou comprando apenas duas telas para sua coleção particular: *Jardim Botânico* e *Quinta da Boa Vista*<sup>369</sup>. Terá sido uma questão de não aprovação no conselho por questões financeiras? Não se sabe, mas o fato é que Rosalvo seria lembrado como o grande pintor alagoano também a partir das obras no acervo do MUPA, já Virgílio não teria lugar no discurso oficial das artes nas Alagoas. E, como veremos, tampouco o terá em outras partes do Brasil.

Opostamente à noção de apagamento que recaiu sobre ele, o próprio artista criou um discurso de si a partir de recortes de jornais que vão de 1910 – ano em que começa a expor suas telas – até 1937 – ano de sua morte. Assim, Virgílio Maurício produziu uma memória de si através do arquivamento de notícias que dele saíam nos periódicos ao longo dos anos. A seleção de cartas, diários, documentos, registros de forma geral, e sua organização para guarda, também são a construção de uma narrativa sobre si<sup>370</sup>. Neste sentido, Maurício elaborou um registro, um discurso fragmentado sobre suas atividades, sobre seus sucessos, a partir da seleção de momentos em que se noticiava seu sucesso e não seus dissabores. No entanto, tal iniciativa não deixa de fora as dúvidas que cercaram sua carreira artística, posto que muitos artigos, mesmo que elogiosos, passaram a fazer menção às sombras e acusações que pairavam sobre ele.

Os recortes, no entanto, apresentam Virgílio em sua multiplicidade (artista, crítico de arte, médico e, de forma geral, homem de destaque na sociedade), evidenciando que ele possuía, de fato, grande entrada junto à imprensa de diversos locais, posto que não só se deslocou em virtude de sua atividade artística, mas também viveu em várias cidades ao longo dos anos. Ao mesmo tempo, dentre os livros que lançou, em meio a artigos e críticas, não raro podemos ler uma auto referêcia, ou menção a alguma atividade ou obra sua, deixando publicado impressões e passagens da própria trajetória. Um dos livros, *Treze meses em Portugal*, publicado em 1934, é um verdadeiro diário de viagem de sua passagem pelo país, trazendo ainda mais peças para esse quebra-cabeça de suas narrativas de si.

---

<sup>369</sup> *Gutenberg* (AL), 01 de abril de 1911, p.1

<sup>370</sup> HEYMANN, Luciana. “Se arquivar: arquivos pessoais como escrita de si?” In: MONTENEGRO, Aline; MAGALHÃES, Rafael Zamorano Bezerra (orgs.) *Coleções e colecionadores: a polissemia das práticas*. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2012. pp. 51-59. p. 52.

Os recortes de jornais foram organizados em cadernos, com capas padronizadas e contém até algumas anotações do próprio pintor<sup>371</sup>. Esse material, juntamente com livros de dedicatórias e suas publicações, foi doado por seus familiares para o Centro de Documentação e Memória da Pinacoteca do Estado de São Paulo em 2013, integrando um arquivo que leva o seu nome. Para o mesmo museu, em 1975, foram doadas as telas, também pela família, *L'heure du goûter* e *Après le rêve*, e só então Virgílio e sua obra ingressam em um espaço de legitimação como o museu.

Desse modo, o que será visto nas próximas páginas é um complemento à seleção feita pelo próprio artista, encaixando, a partir da grande circulação que teve especialmente na segunda década do século XX, os discursos que, como sentenciou Parreiras, o assombraram e marcaram sua trajetória ao ponto de culminar em seu apagamento da escrita da história da arte no Brasil. Localizando Maurício e as questões que o acompanhavam em seus deslocamentos, podemos ver como os trânsitos de artistas também tinham papel fundamental na hora de consagrar ou invalidar uma trajetória. Em 1910, portanto, também começará esta narrativa...

### Primeiros trânsitos, primeiras polêmicas

Maurício, uma vez vivendo no Rio de Janeiro, envia duas telas para a Exposição Geral da Escola Nacional de Belas Artes de setembro de 1910: *Cabeça de Velho* e *Anunciação*. Sendo a primeira bastante elogiada em nota pela *Fon-Fon* que, inclusive, publica a imagem da tela em outro número<sup>372</sup>. Está feito, então, o lançamento de Virgílio Maurício no circuito artístico nacional. Galdino Guttmann Bicho, que será figura importante na história de Virgílio, também expõe uma tela na mesma sessão.

Meses antes, porém, participou da exposição dos alunos de Rosalvo Ribeiro, em Maceió. Pela notícia que nos dá o diário *Gutenberg*, Virgílio seria o único dentre os 10 expositores (dentre os quais oito eram mulheres) a não apresentar cópias de quadros de telas conhecidas<sup>373</sup>, não haveria outras criações a não ser dentre as suas 30 telas – de onde notamos a boa quantidade de telas expostas. No meio delas, destacaram-se *Velho octogenário*, que nos diz o jornal ser uma cabeça copiada “do natural”, e *Ataque de um comboio*. Mas apresentou ainda duas cópias, de Rubens (*Demócrito*) e de Baschet (*Odette*), além das paisagens: *Praia estrangeira*; *Quinta da Boa Vista*; *Leme*; *Niterói*; das

<sup>371</sup> Há, ainda, de posse da família, parte de sua correspondência passiva.

<sup>372</sup> *Fon-Fon* (RJ), 01 de outubro de 1910, Ano IV, nº 40, p. 28.

<sup>373</sup> *Gutenberg* (AL), 17 de maio de 1910, p. 1

telas de gênero *Depois da caça* e *Lavando da boneca*; e retratos como *Retrato do Santinho*; *Perfil (estudo)*; um retrato de seu irmão já falecido<sup>374</sup> e outros que não nos fornece o jornal<sup>375</sup>.



Imagem 48: Exposição de Virgílio Maurício na Sociedade Perseverança e Auxílios, em Maceió.  
Fonte: *O Malho*, Ano X, Nº 458, Rio de Janeiro, 24 de junho de 1911, p. 4

Podemos supor que *Velho octogenário*, se não era o mesmo *Cabeça de velho* exposto quatro meses depois no Rio de Janeiro, era, pelo menos, próximo a ele. No entanto, veremos que será prática de Virgílio expor novamente algumas telas que recebem boa crítica a cada exposição que montava. Desse modo, algumas telas serão recorrentes em suas exposições e *Cabeça de velho* e *Ataque de um comboio* serão particularmente telas que irão render histórias por onde as levar.

Não sabemos sobre vendas, mas sabemos que em março do ano seguinte, estava novamente Virgílio expondo em Maceió. Dos quadros expostos, temos apenas alguns títulos, reunidos a partir de notícias de jornais, portanto não conferindo à numeração do catálogo:

<sup>374</sup> Virgílio era filho de um comerciante muito influente nas Alagoas e teve oito irmãos: José, Enoch, Joaquim, Oscar, Carlos, Lucila, Cantanila e Miguel. ROCHA, Maria Cecília Maurício da. *Miguel Maurício: mestre, empreendedor, amigo*. Belo Horizonte: s. n., 1990. p. 12.

<sup>375</sup> *Gutenberg* (AL), 21 de maio de 1910, p. 1

- |                         |                            |
|-------------------------|----------------------------|
| 1. Imaculada Conceição; | 11. Lavando a boneca;      |
| 2. Cabeça de velho;     | 12. Depois da caça;        |
| 3. Cabeça de português; | 13. Praça da República;    |
| 4. Mulher nua;          | 14. Praia de Paquetá;      |
| 5. Cabeça de negro;     | 15. Rio Petrópolis;        |
| 6. Anunciação;          | 16. Paisagem de Copacabana |
| 7. Mulher francesa;     | (mencionada a              |
| 8. Distração;           | representação, mas não     |
| 9. Cabeça de criança;   | seu título)                |
| 10. O Sentinela;        |                            |

*Cabeça de velho* foi dita como já conhecida do público alagoano e “de quase todo o país”, o que confirma ser ela a anteriormente exposta *Velho octogenário*. *Anunciação* foi referida como tendo sido classificada pelo júri da Escola Nacional de Belas Artes com menção honrosa<sup>376</sup>, mas, ao menos ao que se publicou na *Fon-Fon*, seria um quadro que merecia maior dedicação, justificando-se a isso, a juventude do artista<sup>377</sup>. As quatro paisagens citadas foram adquiridas. E *Ataque a um comboio* não foi exposta por estar o Marechal Hermes inclinado a fazer sua aquisição para ornar o salão nobre do Clube Militar, fato que, se real, não se concretizou. Por essa breve comparação, que não nos dá dimensão do total da exposição, visto que nem sabemos o número de obras expostas, percebemos que ao menos duas telas estavam sendo expostas ao mesmo público pela segunda vez.

Mas o que chama a atenção, de fato, é a referência ao fato de Virgílio ter acabado de expor em Paris e no Rio de Janeiro cinco de seus quadros, obtendo “menção honrosa, medalha de prata, medalha de ouro, grande prêmio e *hors-concours*”<sup>378</sup>. Uma vez que sabemos que o pintor só irá viajar para Paris em 1912, que não foi premiado na Exposição da Escola Nacional de Belas Artes – onde expôs apenas dois quadros e não cinco – e que, segundo o próprio jornal, ele esteve de visita à redação para informar de sua exposição futura, somos levados a crer que essas informações foram dadas pelo próprio artista. E nos faz questionar, também, em que tempo terá Virgílio ido à França, já que em maio de 1910 estava expondo em Maceió, de onde só voltaria para o Rio em julho e em setembro

<sup>376</sup> *Gutenberg* (AL), 25 de março de 1911, p.1

<sup>377</sup> *Fon-Fon* (RJ), 01 de outubro de 1910, Ano IV, nº 40, p. 28.

<sup>378</sup> *Gutenberg* (AL), 19 de fevereiro de 1911, p. 1

expunha na Escola para, em fevereiro de 1911, data da notícia, já estar novamente em Maceió? Caso alguma dúvida ainda surgisse hoje sobre a veracidade dessas informações, agregaria o fato de seus livros de recortes de matérias sobre si, não constarem menção alguma nem de jornais brasileiros, nem de franceses sobre tão importantes premiações.

Em visita ao hotel onde vivia Virgílio, em junho de 1911, Costa Rego escreveu no *Correio da Manhã* uma crítica elogiosa às mesmas *Cabeça de velho* e *Ataque de um comboio*, mencionando que não eram exageradas as boas referências que ouvia a respeito do pintor, nem demasiados os elogios dispendidos por Gonzaga Duque, um dos críticos de arte mais respeitados do país. No entanto, nos diz também ter sido *Cabeça de velho* exposta em Paris, onde teria recebido “os melhores encômios dos consagrados em assunto de pintura”<sup>379</sup>. Sabemos que Virgílio irá por primeira vez expor em Paris somente dois anos mais tarde e que Costa Rego se refere às conversas que teve com o pintor quando de sua visita, nos levando a crer que, mais uma vez, a falsa informação pudera ter sido fornecida pelo próprio Virgílio. Estaria ele buscando se impor no meio através de um falso reconhecimento? Talvez...

Em dezembro desse mesmo ano, participa Virgílio da *Primeira Exposição Brasileira de Belas Artes*, que teve lugar no Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo e da qual vimos que Parreiras também participou. Foi uma grande exposição e reuniu diversos artistas, entre eles Eliseu Visconti, Georgina e Lucílio Albuquerque, Henrique Bernardelli, Bertha Worms e Batista da Costa, em torno das sessões de escultura, arquitetura, pintura e artes decorativas, tendo Virgílio enviado trabalhos para as duas últimas<sup>380</sup>. Para a sessão de pintura foram apresentadas 22 telas suas. Segue a lista<sup>381</sup>:

- |                         |                         |
|-------------------------|-------------------------|
| 1. Ataque a um comboio; | 8. Calma da tarde;      |
| 2. Cabeça de velho;     | 9. Ponte do Peba;       |
| 3. Dorso de mulher;     | 10. Praça da República; |
| 4. Cabeça de negro;     | 11. Negro com chapéu;   |
| 5. Mulher francesa;     | 12. Praia do Paquetá;   |
| 6. Anunciação;          | 13. Prochade (estudo);  |
| 7. Estudo de nu;        | 14. Praia da Armação;   |

<sup>379</sup> *Correio de manhã* (RJ), 19 de junho de 1911, p. 01

<sup>380</sup> Para a sessão de artes decorativas, teria enviado sete molduras pirogravadas. *Correio da manhã* (RJ), 05 de dezembro de 1911, p. 02

<sup>381</sup> *O Estado de São Paulo*, 25 de dezembro de 1911, p. 06

- |                        |                        |
|------------------------|------------------------|
| 15. Nocturno;          | 19. Trecho do Paquetá; |
| 16. Trecho do Paquetá; | 20. Trecho do Paquetá; |
| 17. Trecho do Paquetá; | 21. Trecho do Paquetá; |
| 18. Trecho do Paquetá; | 22. Trecho do Paquetá  |

A numeração das obras no catálogo, no entanto, seguia de 236 a 257 e podemos ver, por essa relação algumas telas já mencionadas aqui como tendo sido expostas em Maceió. Já o *Correio da Manhã*, ao se referir a *Cabeça de velho* diz: “já bastante conhecido no meio artístico, (cópia)”<sup>382</sup>. Cópia? De quem? Percebam que a palavra cópia surge aqui sem estar acompanhada “do natural”, como aparecia no jornal alagoano. Outra informação que nos dá o diário é que *Ataque a um comboio* teria sido premiada em Paris. Um equívoco do jornal, ou também teria recebido uma informação errada? De todo o modo, não fora a tela vendida ao Marechal Hermes e voltaria então ao circuito expositivo. Começam desde muito cedo, então, as informações truncadas.

Porém, ainda em torno dessas ditas premiações, sua aparição no meio artístico paulistano o envolverá em uma rápida polêmica. Segundo nos informa Gabriela Pessoa, *O Estado de São Paulo* publicou que jornais do Rio, entre outras críticas à exposição, teriam dito que Virgílio Maurício teria sido mencionado no catálogo como artista premiado em Paris, coisa que não correspondia à realidade. No entanto, como nos evidencia a autora, o catálogo da exposição teria colocado Virgílio como aluno de Rosalvo Ribeiro e Detaille<sup>383</sup> e as informações, segundo Amadeu Amaral, Secretário da Comissão Executiva da Exposição de Belas Artes, teriam sido fornecidas pelos próprios artistas. Ou seja, diante do fato de Virgílio ter-se dito aluno de Detaille, quando na realidade não foi, confirma-se que as informações sobre seus falsos prêmios tenham sido espalhadas pelo próprio. Não contaria, Virgílio, com a circulação de informações? Será que pensaria poder se apresentar de um jeito distinto – e sempre vitorioso – a cada novo meio artístico que adentrava sem que informações fossem cruzadas?

Mas se Maurício teve ao menos uma de suas telas vendidas em São Paulo<sup>384</sup> e em seu arquivo pessoal nada guardou desse primeiro “mal-entendido” envolvendo seu nome. Porém, uma carta enviada por Lucílio Albuquerque à Theodoro Braga em junho de 1912, diz que seus quadros foram retirados da exposição de São Paulo “pelo confronto do plágio

<sup>382</sup> *Correio da manhã* (RJ), 5 de dezembro de 1911, p. 2

<sup>383</sup> OLIVEIRA, Gabriela. Op. Cit. p. 47.

<sup>384</sup> *Correio Paulistano*, 30 de dezembro de 1911, p. 4

descoberto”. Diz ainda o artista que seus quadros eram cópias daqueles apresentados no *Salon* a partir de oleografias e cartões postais<sup>385</sup>. Ao que parece, no entanto, essas questões, não repercutiram de imediato e firmemente na imprensa para além da local e demoraria alguns meses para romperem as fronteiras do estado de São Paulo e se alastrarem por outros meios artísticos brasileiros. Enquanto isso, segue Virgílio em sua atividade de expor e ampliar seu horizonte de mercado.

Em março de 1912 Virgílio expõe na Sociedade Mineira de Agricultura, em Belo Horizonte, onde sua estada dura cerca de dois meses e parece ter sido proveitosa, posto que além de expor e ter uma obra adquirida pelo governo mineiro representando um trecho da praia de Icaraí, em Niterói<sup>386</sup>, este ainda lhe fez a encomenda de uma tela histórica, a *Morte de Tiradentes*<sup>387</sup>. Ali teria travado boas relações, ao ponto de receber um cartão de ouro com a inscrição: “A Virgílio Maurício, homenagem dos intelectuais mineiros”<sup>388</sup>. Além da homenagem e das vendas, sai pelos arredores da capital mineira para pintar do natural afim de com o artista e agora amigo, Correa e Castro, fazer outra exposição<sup>389</sup>, porém, até o momento não tenho outras informações sobre esta suposta exposição que teria lugar no Congresso Médico. Sobre as obras de Virgílio, comenta o poeta Carlos Góes, membro da Academia Mineira, do Instituto Histórico Mineiro e que estava no rol de intelectuais que homenagearam o pintor:

Como todos os pintores, muito jovens, mas já conhecem plenamente os processos de técnica de sua arte, Virgílio Maurício expõe de tudo, exceção só de natureza morta, e por isso nos apresenta a figura, a paisagem, a marinha, o tema, o estudo, afirmando em cada uma dessas especialidades, uma segurança e firmeza que o sagram, já em tão verdes anos, artista evoluído e definido. Somos dos que preferem a maleabilidade à insulação neste ou naquele gênero.

Virgílio Maurício, dotado da maleabilidade que acaba de revelar, terá ensanchas a tentar todos os gêneros: sua palheta será múltipla e omnimoda<sup>390</sup>.

---

<sup>385</sup> *Jornal do Recife* (PE), 02 de julho de 1917

<sup>386</sup> *O Pharol* (MG), 21 de março de 1912, p. 01. O jornal afirma que a compra foi feita por intermédio do senhor Delfim Moreira, secretário do Interior, e que o nome da tela era *Praia de Icaraí*.

<sup>387</sup> *Correio da manhã* (RJ), 10 de maio de 1912, p. 02

<sup>388</sup> *Correio Paulistano*, 25 de março de 1912, p. 02

<sup>389</sup> *Correio da manhã* (RJ), 3 de abril de 1912, p. 04

<sup>390</sup> *Correio da manhã* (RJ), 26 de maio de 1912, p. 01

Virgílio não teria, então, se apresentado com pintor de um único gênero. Expunha tanto telas de paisagens, quanto de figuras humanas. Já apresentara nus nesta exposição e, veremos por outras relações de telas expostas que, de fato, não ficará atado a um gênero. Segue seu catálogo para nos aproximarmos do que foi exposto – dos “diversos estudos”<sup>391</sup>:

- |  |  |
|--|--|
| 1. Por do sol;   | 20. Pedra da Moreninha;  |
| 2. Avenida Beira Mar;  | 21. Quinta da Boa vista<br>(trecho);                             |
| 3. La rêve d’après Detaille<br>(Luxembourg);                   | 22. Trecho de Paquetá;   |
| 4. No pasto (Minas);   | 23. Últimos reparos;   |
| 5. Mulher francesa;  | 24. Itapuca;   |
| 6. Santa Luzia do Rio da<br>Velhas;                            | 25. Tropeiro (carregador de<br>aguardente, Minas);               |
| 7. Assalto a um comboio;                                       | 26. Choupana;  |
| 8. Interior de Floresta;                                       | 27. Caboclos;  |
| 9. Santa Rita (Alagoas);                                       | 28. Dorso de mulher;   |
| 10. Anunciação (Salão de<br>1910);                             | 29. Cabeça de velho (tem<br>figurado em diversas<br>exposições); |
| 11. Calma da tarde;  | 30. Notre Dame, (Paris);   |
| 12. Venda nova (Minas);  | 31. Um trecho de praia;  |
| 13. Cabeça de negro;   | 32. Marinha;   |
| 14. Parque de Belo Horizonte<br>(trecho);                      | 33. Ponta do Peba (Alagoas);                                     |
| 15. Medieval;  | 34. Noite;   |
| 16. Velhas figueiras (Bosque,<br>São Paulo);                   | 35. Paisagem;  |
| 17. Estudo de nu;  | 36. Paisagem (estudo);   |
| 18. Curioso coqueiro<br>enlaçado por uma<br>gameleira (Minas); | 37. Velha árvore;  |
| 19. Amolando a foice;  | 38. Um trecho do rio das<br>Velhas (Minas);                      |
|  | 39. Tranquilidade (Minas);                                       |
|  | 40. Estudo para retrato;   |

---

<sup>391</sup> *O Estado de São Paulo*, 13 de abril de 1912

41. Cabeça de caipira  
(Minas);

42. Reflexo (N. Senhora do  
Ó, São Paulo)

Como era comum à época, inclui paisagens de cidades por onde circulou: Rio de Janeiro, São Paulo, Alagoas e Minas Gerais. Mas é interessante notar que entre às paisagens cujos locais são identificados há uma de Paris, *Notre Dame*, o que já indica que teria o artista feito a tela a partir de alguma reprodução, seja ela de outra tela ou das famosas oleografias, posto que, a essa altura, sabemos, à França o jovem ainda não havia ido.

Em setembro chega a vez de ir ao Pará. Sua viagem foi bastante anunciada pela imprensa do Rio de Janeiro e São Paulo, que já avisava que, após esta excursão para expor seus trabalhos, iria o pintor passar uma temporada em Paris, onde pintaria, além da tela encomendada pelo governo de Minas, uma outra chamada *Retirada de Laguna*, também com temática histórica. Ao que parece, havia adotado a iniciativa de Parreiras de fixar atelier em Paris para a execução de suas encomendas. Mas antes, o Pará! Uma investida maior, posto que não só mais longe do que as viagens que vinha realizando, mais próximas ao Rio de Janeiro, onde vivia, mas também um mercado movimentado, que há alguns anos atraía artistas de todo o país e mesmo de fora do Brasil. Ir ao Pará se apresentava como uma boa oportunidade de não só comercializar suas telas, mas firmar seu nome em um circuito de arte nacional, haja vista a visibilidade que o meio artístico paraense detinha nesse período.

Começamos a falar dessa empreitada pelo catálogo da exposição, o qual, já na capa, demonstra que Virgílio teve o cuidado de informar-se sobre as figuras públicas do meio, bem como da cena política local que, certamente, seriam importantes para seu sucesso em Belém, posto que fez algumas homenagens – algo que não se via nesses moldes.

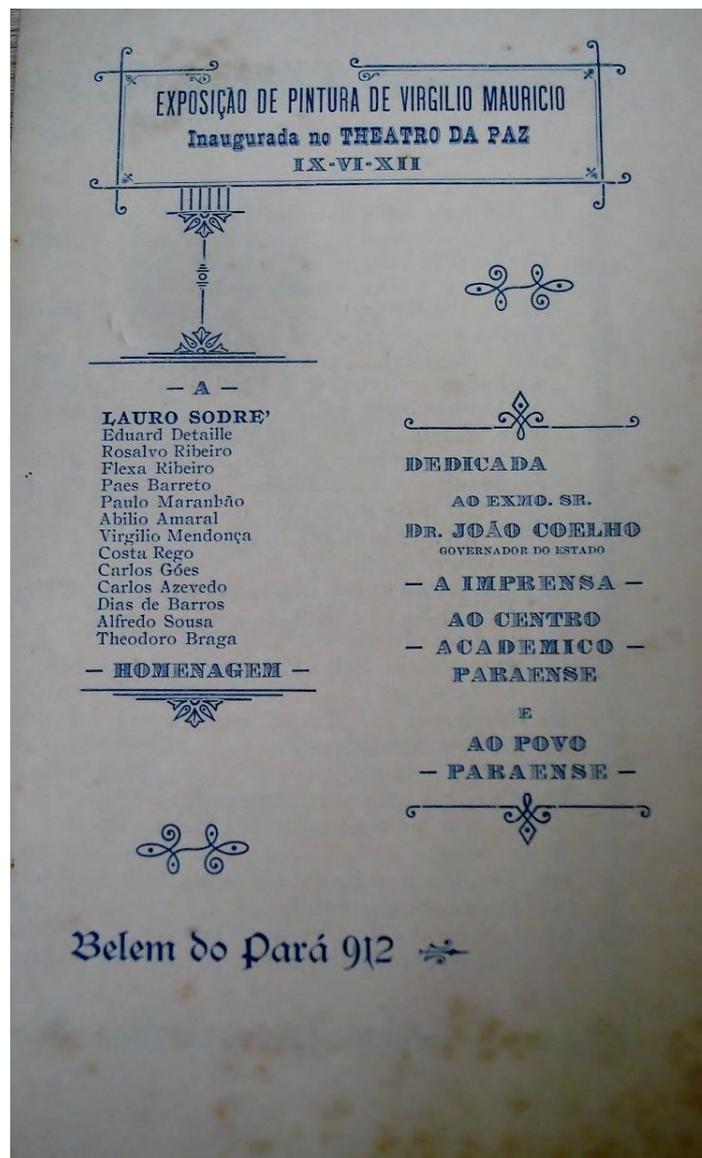


Imagem 49: Catálogo da Exposição de pintura de Virgílio Maurício  
Acervo: Arquivo Público do Estado de São Paulo

Para entender a estratégia de Virgílio em fazer a dita homenagem, precisamos saber quem são os personagens eleitos para recebê-la. Em destaque, Lauro Sodré, líder político paraense que neste momento representa maior nome e força política local; Edouard Detaille e Rosalvo Ribeiro, um ele dizia ser seu mestre, o outro de fato o foi; Flexa Ribeiro, Secretário de Interior do Pará, pessoa influente nas artes, tendo relevado papel de crítico; Paes Barreto, crítico e maior colecionador de arte do Pará; Paulo Maranhão, redator-chefe da *Folha do Norte*; Abílio Amaral, presidente da Associação de Gráficos do Pará e pessoa influente na política; Virgílio de Mendonça, intendente de Belém e diretor da Associação de Gráficos do Pará; Costa Rego, alagoano, jornalista colaborador da *Gazeta de Notícias* e *Correio da Manhã*, ambos no Rio de Janeiro; Carlos Góes, literato que vimos ter feito uma crítica muito positiva sua que foi publicada no

*Correio da Manhã*; Carlos Azevedo, pintor paraense, professor de desenho; Dias de Barros<sup>392</sup>, médico e homem de letras sergipano, à época, deputado por Sergipe; Alfredo de Souza, crítico e colecionador paraense; e Theodoro Braga, pintor e professor paraense, pessoa de renome nacional. E dedica ainda ao governador João Coelho, à imprensa (importante aliada dos artistas), ao Centro Acadêmico Paraense (com que estava articulado), e ao povo (do qual também esperava a acolhida).

Essa capa nos revela que o pintor estava minimamente a par da cena local, tanto artística quanto política, visto que o Pará enfrentava um período de disputas acirradas. Lembremos que dias antes de sua chegada, o ex-intendente Antônio Lemos chegou a ser expulso e ter sua casa saqueada e queimada pelos partidários de Lauro Sodré. João Coelho, nesse momento, rompe com Lemos e se aproxima de Sodré, sendo este a maior força política local. Talvez daí o destaque do negrito usado para enfatizar seu nome diante de todos os outros e ausência do nome de Lemos. Essa capa nos mostra, também, que Virgílio sabia os nomes de artistas e críticos a quem deveria conquistar, posto que influentes e articulados local e nacionalmente.

Para essa exposição, Virgílio levou os mais importantes exemplares de sua produção. Muitos deles, já nossos conhecidos de outros trânsitos. E levou, também, alguns trabalhos de seu discípulo José Jacyntho das Neves, o que talvez possa causar estranheza, visto que se tratava Maurício de um jovem pintor de apenas 20 anos e que somente a dois havia se lançado na carreira... Mas vejamos a relação de obras expostas<sup>393</sup>:

- |  |  |
|--|--|
| 1. Pôr do sol (Avenida Beira-mar, Rio);                          | 4. Reflexo (N. S. d'O S. Paulo);                     |
| 2. La rêve (d'apprés Detaille, figura atualmente no Luxemburgo); | 5. Mulher francesa;                                  |
| 3. No pasto (pochade, Minas Gerais);                             | 6. S <sup>a</sup> Luzia do Rio das Velhas (pochade); |
|  | 7. Assalto a um comboio;                             |
|  | 8. Interior de floresta;                             |
|  | 9. S. Rita (Alagoas);                                |
|  | 10. Anunciação;                                      |

<sup>392</sup> Não podemos esquecer que Virgílio vem da Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro, onde atuava Dias de Barros. Quando Virgílio retoma seus estudos e conclui sua tese, Dias de Barros será uma das pessoas que assinará o parecer favorável à sua aprovação. *A Rua*, 04 de janeiro de 1927.

<sup>393</sup> Catálogo da Exposição de pintura de Virgílio Maurício. Arquivo Público do Estado de São Paulo. Fundo Theodoro Braga. IHGSP 432. Grifo do próprio catálogo.

- |   |  |
|---|--|
| 11. Calme du soir;  | 23. Últimos reparos;                                 |
| 12. Venda nova (Minas);   | 24. Itapuca (Niterói);                               |
| 13. Cabeça de negro;  | 25. Tropeiro (carregador de<br>água ardente, Minas); |
| 14. Parque de Belo Horizonte<br>(trecho);                         | 26. Choupanas;                                       |
| 15. Medieval;   | 27. Caboclo;   |
| 16. Velhas figueiras;   | 28. Dorso de mulher;                                 |
| 17. Estudo do nu;   | 29. <b>Cabeça de velho;</b>                          |
| 18. Curioso coqueiro<br>entrelaçado por uma<br>gameleira (Minas); | 30. Notre Dame (Paris,<br>pochade);                  |
| 19. Amolando a foice<br>(Minas);                                  | 31. Icaraí (Pochade);                                |
| 20. Pedra da Moreninha;   | 32. Ponta do Peba (Alagoas);                         |
| 21. Quinta da Boa Vista<br>(Rio);                                 | 33. Velha árvore;                                    |
| 22. Um trecho de Paquetá;   | 34. Um trecho do Rio das<br>Velhas;                  |
|   | 35. Estudo para retrato.                             |

E de seu discípulo, que o acompanhou a Belém e não apenas enviou suas obras:

1. Tristeza;
2. Águas tranquilas;
3. Na mata;
4. Crepúsculo;
5. Marinha;
6. Paisagem;
7. Estudo;
8. Neblina;
9. Marinha (noite);
10. Coqueiros

Tal qual em Belo Horizonte, o catálogo menciona que foram expostos, ainda, alguns “estudos de desenho”. Assim, pelos seus títulos, vemos que essa exposição, com exceção de dois quadros, foi a mesma apresentada ao público mineiro. Assim, pelo que vemos comparando os catálogos, é que, excetuando os estudos, das 42 telas expostas em Minas, pelo menos 33 não foram vendidas, posto que meses depois eram apresentadas ao público paraense<sup>394</sup>.

Dentre as telas, as que se destacavam pelo preço em Belém, eram: *Ataque a um comboio* e *Cabeça de velho*, esta, pelo grifo, nos dando a impressão de ser, como diziam, o *clou* da exposição. Ambas custavam 10.000\$, valor muito mais alto que as outras telas apresentadas. *Venda Nova (Minas)* e *Itapuca (Niterói)* custavam 2.000\$ cada. *Mulher Francesa*, 1.000\$. As outras telas todas custavam entre 50\$ e 800\$. E as de seu discípulo variavam de 50\$ a 400\$.

Virgílio foi recebido com entusiasmo, tendo conseguido o espaço mais importante para expor naquele momento, o *foyer* do Teatro da Paz. Foi apresentado pela imprensa aos paraenses como um pintor admirado no Rio de Janeiro e em Belo Horizonte, locais onde havia ganho cartões de prata e ouro por círculos intelectuais das cidades, o que lhe atestaria seu “alto merecimento artístico”<sup>395</sup>. Começam, então, as veiculações das críticas positivas que recolheu por onde passou, o que não eram poucas. Críticas de Belo Horizonte, Rio de Janeiro e São Paulo se revezavam nas páginas dos jornais dando a credencial necessária para aquele jovem artista até então desconhecido. E tanto Maurício sabia da necessidade de fazer-se conhecer pelo público antes de uma exposição, que não só forneceu as críticas, como de praxe, à imprensa local, mas declarou que pretendia ficar em Belém o tempo necessário para o “público paraense conhecer de viso suas obras”<sup>396</sup>.

O artista começa, então, a frequentar os eventos e acontecimentos da cidade. Dias antes da sua exposição, em um espetáculo no Teatro da Paz promovido pelo Centro Acadêmico Paraense, que havia patrocinado a ida da atriz Nina Sanzi<sup>397</sup>, Maurício, em meio às homenagens rendidas à atriz, oferece uma tela sua em nome do Centro, evidenciando, também, um pouco de suas relações com a juventude que se articulava com

---

<sup>394</sup> Aqui está se considerando que *Trecho de Paquetá* e *Um trecho de Paquetá* não são a mesma tela, pois vimos que na exposição de São Paulo foram expostas seis telas sob o nome de *Trecho de Paquetá*, mas não há meios de averiguar se tratar da mesma ou não. Por isso, afirma-se que ao menos 33 telas não foram vendidas, pois considera-se que possam ter sido 34.

<sup>395</sup> Até o momento, não havia surgido a notícia da medalha de prata que teria recebido de intelectuais do Rio de Janeiro. *O Estado do Pará*, 28 de maio de 1912, p. 2.

<sup>396</sup> *O Estado do Pará*, 28 de maio de 1912, p. 1

<sup>397</sup> Nina Sanzi era mineira, mas vivia na Europa desde a infância, construindo uma carreira de sucesso no teatro. <http://folhanova.com.br/nina-sanzi/>. Acesso em: 31 de janeiro de 2018.

a vida cultural local. Na recepção preparada pelo governador em sua residência, Virgílio Maurício figura na lista dos presentes<sup>398</sup>. E desse modo se fazia conhecer e cativava admiradores.

Vem a exposição e com ela os elogios à feitura das telas e a confirmação de que os elogios publicados na imprensa de outras partes do Brasil, correspondia à realidade. Paes Barreto, intelectual respeitado, colecionador, possuidor da *Leda* de Ticiano, cuja coleção de quadros despertou a atenção de Duque Estrada quando de sua passagem por Belém em 1908, ao se referir a Virgílio Maurício, comparou-o a Velasquez, na feitura e eloquência de sua *Cabeça de velho*<sup>399</sup>. A crítica, extremamente elogiosa, foi publicada pelo jornal *O Estado do Pará*, que acompanhava a exposição, e assim estava legitimado o artista perante o público paraense que ainda não tivesse se convencido pelas críticas vindas de fora. Do mesmo modo que o jornal publicou junto à crítica o que Paes Barreto escreveu no livro de dedicatórias do artista, o mesmo fez para Flexa Ribeiro, outro dos homenageados e que deixou registrado em livro a admiração pelo pintor e pelas telas *Cabeça de velho* e *Ataque a um comboio*<sup>400</sup>.

Dias depois, diante do sucesso de visitação e crítica e munido das boas rela es que havia travado, Maurício apresenta um pedido ao Conselho Municipal para que aprovasse a compra da sua tela *Ataque a um comboio*, o que foi decidido que seria autorizado, tendo 10 votos positivos, contra um desfavorável.   importante que se diga que pesou na decisão o fato de até então “ter sido praxe da municipalidade de Belém em adquirir telas para a sua galeria de pintura de todos os artistas que, nesta capital, tem feito exposi o de seus trabalhos”<sup>401</sup>. A publica o do expediente do Conselho pelo jornal nos d  a clareza de como se deu a compra da tela de Virgílio, ou seja, a partir de um movimento seu. Ao mesmo tempo, a prática de aquisi o de telas dos pintores que expunham na capital paraense era um hábito de Antônio Lemos, que havia deixado a intendência há pouco tempo. Virgílio de Mendonça, que estava   frente do cargo, e o conselho, naturalmente, seguiram o protocolo estabelecido para o enriquecimento desta galeria.

Embora a situa o financeira do município se encontrasse em grave crise – a própria tela de Maurício foi paga com recursos de um empréstimo que havia feito a

---

<sup>398</sup> *Estado do Pará*, 14 de junho de 1912, p. 02

<sup>399</sup> *Estado do Pará*, 14 de junho de 1912, p. 01

<sup>400</sup> *Estado do Pará*, 21 de junho de 1912, p. 01

<sup>401</sup> *Estado do Pará*, 20 de junho de 1912, p. 01

municipalidade, o que não deixou de ser alvo de críticas – esse procedimento de promoção e oferecimento de sua arte partindo do próprio pintor talvez explique porque, uma vez diante da praxe da aquisição por parte da municipalidade, esta não tenha se manifestado a adquirir, dias antes, nenhuma tela da artista Nina Felício dos Santos, que expôs no mesmo Teatro da Paz, mas não teve o mesmo destaque na imprensa que o pintor alagoano.

Finda a exposição, após três dias, publica o mesmo referido jornal excertos dos comentários elogiosos constantes no livro de dedicatórias do artista. Dentre eles, destaco os nomes de Dias de Barros, Carlos Góes, Costa Rego, Flexa Ribeiro e Paes Barreto<sup>402</sup>. Antes de partir, o jovem pintor, em agradecimento à recepção do Centro Acadêmico Paraense e para marcar o primeiro aniversário da sociedade, lhe doa a tela *Quinta da Boa Vista*<sup>403</sup>.

Pelas páginas da *Folha do Norte*, sabemos algumas das telas adquiridas: *Velhas figueiras*, para Álvaro Miguez de Mello; *Estudo para retrato*, para Mme. Maria Amália; *Notre Dame de Paris* e *Ponta do Peba*, para o intendente Virgílio de Mendonça; *Santa Rita (Alagoas)*; e *Praia de Paquetá*<sup>404</sup>. Seu discípulo também teria vendido a tela *Crepúsculo* para o senhor José Neves. Foi esse mesmo jornal que publicou uma grande e elogiosa crítica de Angyone Costa sobre o jovem artista noticiando o fim de sua exposição e dizendo que Virgílio não tinha ido a Belém firmar sua reputação, pois já a tinha feita, mas a deixava “forte, intensa, indelével”<sup>405</sup>. No entanto, quem nos fornece lista pormenorizada das aquisições no Pará é o *Jornal Pequeno*, de Recife, pois, quando da passagem do pintor por lá no caminho de Belém para Maceió, tratou de repassar à imprensa local (e próxima a ele), seus sucessos no Pará. Assim, temos<sup>406</sup>:

- Assalto ao comboio – Municipalidade de Belém;
- Avenida Beira Mar; Velha árvore; Ponte do Peba e Norte Dame (Paris) – Dr. Virgílio de Mendonça, intendente de Belém;
- Reflexo – Oscar Paula Guimarães;
- Cabeça de Negro – Flexa Ribeiro, secretário de interior;
- Velhas figueiras – Álvaro Miguez de Mello;
- Medieval – Severino Silva;

<sup>402</sup> *Estado do Pará*, 27 de junho de 1912, p. 01

<sup>403</sup> *Estado do Pará*, 04 de julho de 1912, p. 01

<sup>404</sup> No catálogo, a única tela cujo nome é referente a Paquetá é *Um trecho de Paquetá*.

<sup>405</sup> *Folha do Norte* (PA), 24 de junho de 1912, p. 01

<sup>406</sup> *Jornal Pequeno* (PE), 11 de julho de 1912, p.02

- La rêve d'après Detaille e Paquetá – Penna Costa;
- Santa Rita (Alagoas) – Benjamin Alves;
- Parque de Belo Horizonte – Paulo Maranhão;
- Rio das velhas – Carlos Azevedo;
- Sta. Luzia do rio das Velhas (panorama) – Angyone Costa;
- Estudo para retrato – Madame Maria Amália;
- Icarahy (pochade) – José Dias;
- Marinha e No pasto – “dois distintos redatores d’A Capital”;
- Calma da tarde – oferecido ao Palácio do Governo;
- Quinta da Boa Vista – oferecido a um círculo de repórteres.

Conferindo com as poucas informações encontradas na *Folha do Norte*, as informações conferem com as repassadas ao *Jornal Pequeno* por Virgílio<sup>407</sup>. Assim, considerando a relação como fato, podemos contar 21 telas adquiridas a partir da exposição de 35 telas, entre venda e oferecimento<sup>408</sup>, o que seria seu maior sucesso até o momento. Dessas, a única que o jornal pernambucano faz referência ao valor é a compra feita pela Municipalidade, o que ganha outro contorno diante da polêmica que essa aquisição esteve envolvida.

Mas se me demorei na descrição da boa aceitação que teve Maurício quando de sua passagem por Belém, foi por, não só aproveitar a situação para explanar alguns pontos comuns aos trânsitos de artistas, mas principalmente para demarcar a discrepância de opiniões acerca de sua pessoa, suas formas de agir e sua arte. Se vimos dois dos maiores jornais paraenses republicando os sucessos de Virgílio, vamos ver que um deles, a *Folha do Norte*, irá mudar a forma de tratá-lo e ainda outro jornal, tão importante quanto esses, *A Província do Pará*, irá apontar supostas falhas de caráter. Já o *Estado do Pará*, em um primeiro momento, não entra diretamente na polêmica, fazendo apenas rápida referência a ela alguns meses depois.

Nas páginas d’ *A Província*, Virgílio era apresentado como um pintor discrepante, visto que seus quadros divergiam muito de estilo, parecendo que cada um havia sido pintado por mãos diferentes. Uma crítica que não só questiona a tão elogiada falta de insistência em um único estilo pelo crítico mineiro, mas também coloca em dúvida a

---

<sup>407</sup> O jornal termina sua matéria agradecendo a distinção da visita do pintor.

<sup>408</sup> A tela oferecida à atriz Nina Sanzi não constava no catálogo, por isso não está inserida nessa análise.

própria autoria das telas. Mas o escândalo maior veio quando a *Folha do Norte* publicou que o quadro *Ataque a um comboio* seria, na realidade, não o original do artista, mas sim uma cópia do quadro *Attaque a un convoil*, pintado por Edouard Detaille. Essa descoberta teria sido feita através da reprodução da tela do mestre francês em um livro intitulado *Em campagne: tableaux et dessins de Alphonse de Neuville et Edouard Detaille*<sup>409</sup>.



Imagem 50: RICHARD, Jules. En campagne: tableaux et dssains de Meissonier, Ed. Detaille, A. de Neuville et al.. Paris: Boussod, Valadon & Cie. Editeur; Ludovic Baschet, 1890  
 Fonte: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6546877p?rk=21459;2>. Acesso em: janeiro de 2018.

Essa acusação veio a público antes de a municipalidade efetuar o pagamento pela tela, no entanto, a polêmica que se estenderia nos jornais não atrapalhou a transação, ficando a intendência de Belém com a tela e a pecha de adquirir, com recursos públicos e em um momento de endividamento de suas contas, uma tela que não passaria de uma cópia, mesmo tendo sido alertada disso!

João Affonso do Nascimento (1855-1924) era maranhense e muda-se jovem para Belém, onde fez carreira na imprensa como jornalista e crítico de arte. Também era dado a pintar, além de ser caricaturista e profundo estudioso dos temas da arte. Trabalhava no *Folha do Norte*, onde assinava seus textos sob o pseudônimo de *Joafnas*, a junção das

<sup>409</sup> *Folha do Norte* (PA), 29 de junho de 1912

iniciais de seus três nomes. Incomodava ao crítico a tela *Ataque a um comboio*. Primeiro, o fato de Virgílio, não sendo contemporâneo às guerras de 1870-1871 e tendo de inventar, evocar fatos, tê-la escolhido representar ao invés da Guerra do Paraguai, que teve fim no mesmo período. Juntando a essa declarada e incompreensível falta de patriotismo à sensação de ter visto as opções de feitura e escola em museus da França, Joafnas, em casa, resolveu procurar seu exemplar do álbum *En campagne*, a fim de consultar referências que respondessem à sua inquietação pelo fato de um “artista brasileiro aos vinte anos de idade” ter resolvido empenhar “todas as suas aptidões técnicas em pintar um episódio da guerra franco-prussiana”<sup>410</sup>. Ao se deparar com a reprodução da tela de Detaille e identificar que a tela de Virgílio era a mesma “sem tirar nem pôr”, inicia, o crítico, um verdadeiro trabalho investigativo sobre quem de fato seria o artista.

Não se a versão que possuía João Affonso do Nascimento era a mesma usada aqui, de 1890, ou a publicada quatro anos depois, que era uma reunião dos dois números da série em um único volume. Menos ainda temos a tela de Maurício para fazermos uma possível comparação com a tela de Detaille, no entanto, a identificação com essa imagem aqui apresentada parece ter sido imediata, tanto que o crítico a descreve em detalhes no jornal, apontando as semelhanças e teria servido de prova para desmascarar o pintor que, de um lado, agradava reconhecidos amantes das artes, mas de outro, incomodava com as ditas inconstâncias de seus pincéis.

João Affonso do Nascimento questiona o fato de a tela ter sido apresentada em Paris em qualquer de seus salões, como assegurava o “adolescente artista”, posto que imediatamente identificariam se tratar de um quadro de Detaille. Revoltava ao crítico uma galeria que deveria ser composta por “obras de assuntos nacionais e de artistas patricios” possuir “a cópia de um quadro estrangeiro que nem ao menos” era de valor clássico” e sugere que os homens responsáveis pelas compras da intendência considerassem “primeiramente ouvir pessoas competentes” e imparciais<sup>411</sup>.

Mas eu mencionei um trabalho investigativo, não foi? Pois bem, várias cartas foram disparadas contando o acontecido em Belém e pedindo referências do artista que comprovassem o que dizia. As respostas, conforme chegavam, eram devidamente publicadas e comentadas por Joafnas nas páginas da *Folha do Norte*. A primeira, cerca de um mês depois de ter publicado sobre a cópia, foi do próprio Detaille que, indignado com o abuso envolvendo seu nome, questiona se não haveria meios de punir ao artista e

<sup>410</sup> *Folha do Norte* (PA), 07 de julho de 1912, p. 01

<sup>411</sup> *Folha do Norte* (PA), 08 de julho de 1912, p. 01

em nenhum momento alude ao fato de ter sido Virgílio seu discípulo<sup>412</sup>. Detaille chegou ainda a consultar o cônsul francês para saber se haveria uma forma de processar Virgílio. No entanto, em poucos meses faleceria o artista francês e a questão não iria adiante.

Mais de um mês depois, foi a vez do diretor da revista *L'art et les artistes*<sup>413</sup> da qual Virgílio teria se apropriado de alguns períodos para usar em benefício próprio. À revista foi enviado um exemplar da *Folha do Norte* onde Virgílio reproduz os tais trechos que seriam a seu respeito, ao que responde o diretor que a revista jamais havia publicado tal texto e finaliza dizendo que toda a história era muito obscura e que ele eximia a revista de qualquer responsabilidade sobre qualquer opinião acerca do pintor. É também publicada a carta de Lucílio Albuquerque a Theodoro Braga, aqui já mencionada, onde conta sobre a passagem tumultuada de Virgílio na *Primeira Exposição Brasileira de Belas Artes*, em São Paulo.

De Maceió, porém, chegou maior número de denúncias, embora Joafnas não tenha fornecido a autoria da carta<sup>414</sup>. Primeiro, acusa o “amigo da *Folha do Norte*” que algumas telas apresentadas em Maceió seriam cópias comprovadas. São elas, *Mulher nua*, que não passava de uma cópia de um quadro de Jean Jacques Henner (1829-1905), *Byblis*; *Praia de Icarai*, cópia de um cartão postal vendido no Rio de Janeiro; *Mulher francesa*<sup>415</sup>, cópia de uma oleografia; *Florista brasileira*, cópia de uma gravura publicada no jornal *O novo mundo*, publicado nos Estados Unidos; e diz ainda que *Lavando a boneca* não poderia ser criação sua, pois por mais que o “moço” arrotasse Paris “por todos os poros”, jamais havia saído do Brasil. Segue acusando que sua famosa *Cabeça de velho* havia sido retocada por Rosalvo Ribeiro quando seu professor e que este havia lhe dado uma gravura de *Ataque a um convoil* para estudo.

Prossegue em acusação quiçá mais grave: a da que Virgílio teria levado quatro quadros de um jovem alagoano de nome Joaquim Brígido, que também havia sido aluno de Rosalvo. A intenção seria vendê-los no Rio de Janeiro, mas, não podendo expô-los na capital, o teria feito em São Paulo, onde o teria apresentado como seu discípulo. Na volta do Pará, os devolveria. No entanto, ao chegar do Pará em Maceió, disse que uma teria

---

<sup>412</sup> *Folha do Norte* (PA), 11 de agosto de 1912, p. 01

<sup>413</sup> Sub titulada: *art ancien, art moderne, art décoratif*, era uma revista ilustrada mensal sobre História da arte que circulou na França de 1905 a 1939.

<sup>414</sup> Também não ofereceu de Lucílio de Albuquerque, a quem menciona apenas como sendo “pessoa competentíssima e que ocupa importante posição artística na capital federal”. Contudo, quando da polêmica estadia de Virgílio em Recife, a carta será novamente publicada e aí sim constará a autoria. *Jornal do Recife* (PE), 02 de julho de 1917, p. 3.

<sup>415</sup> Tela também exposta em Belém

presenteado uma pessoa com uma de suas telas, outras duas não deu ciência e uma devolveu. Era a tela *Depois do banho*, porém estava com a assinatura de Brígido raspada<sup>416</sup>.

Joafnas, por fim, sugere que se fotografe a tela vendida à intendência e que ambas as imagens, da tela de Virgílio e daquela de Detaille, fossem enviadas tanto a Maceió, a fim de que se desempatasse “a questão por pessoas imparciais”, quanto e ao Rio de Janeiro, onde poderiam ser “submetidas a uma comissão de artistas competentes”, o que nunca chegou a acontecer. Na mesma ocasião, se refere a uma defesa feita pelo próprio Virgílio Maurício no *Correio de Maceió*, jornal em que havia passado a colaborar com escritos sobre arte<sup>417</sup>.

O nome escolhido para a tela de sua autoria é, realmente, uma tradução literal do nome escolhido por Detaille, mas, como a sua tela não chegou aos nossos dias, nem ao menos uma imagem de como era – como temos de outras – fica sempre a dúvida de em que nível seria realmente um plágio ou uma apropriação de repertório, algo relativamente comum ao meio e particularmente a Virgílio. No MUPA, onde estão as já mencionadas telas de Rosalvo Ribeiro, existem duas telas que propõem questionamentos sobre a pintura dos anos iniciais de sua obra. A primeira é a maior tela do acervo, pintada em Paris e exposta no Salão de 1898.

---

<sup>416</sup> *Folha do Norte* (PA), 22 de setembro de 1912, p. 01

<sup>417</sup> *Folha do Norte* (PA), 23 de setembro de 1912, p. 01. Infelizmente, até o momento, não tive acesso ao jornal mencionado pelo crítico.



Imagem 51: Rosalvo Ribeiro. A carga (La charge). 1897, Óleo sobre tela, 127x 192 cm  
Acervo: Museu Palácio Floriano Peixoto



Imagem 52: Edouard Detaille. Attaque a un convoi.  
Fonte: <https://br.pinterest.com/pin/322077810828906018/> Acesso em: janeiro de 2018

A aproximação com a referida tela de *Detaille* não deixa de chamar a atenção. A presença da linha férrea, o homem caído sobre o cavalo do lado esquerdo da tela, o soldado em primeiro plano à frente do grupo que parece atender seu comando vindo da direita da tela. A natureza e fardamentos são completamente distintos, é verdade, mas o tema da tela se refere ao mesmo ato: de ataque a um comboio...

Virgílio, uma vez aluno de Rosalvo, certamente teve contato com essa imagem, mesmo que ela já fizesse parte do acervo do governo de Alagoas, assim como teve com reproduções das obras de *Detaille*, não sendo difícil que, como aluno, seguisse o repertório e as técnicas de Rosalvo e, conseqüentemente o que esse tivesse de herança dos ensinamentos de seu mestre. Sendo as cópias de obras dos grandes mestres cotidianas enquanto prática de ensino em academias e ateliês desde o século XVI<sup>418</sup>, não é de se estranhar que Maurício possa ter tido acesso a reproduções e feito cópias até com alterações enquanto exercício em suas aulas com Rosalvo.

Vimos que na exposição que participou com os demais alunos de Rosalvo em 1910, a maioria dos trabalhos apresentados eram cópias, caracterizando, realmente, uma exposição de alunos em curso de aprendizado. O que nos chama atenção ainda, é que nessa mesma exposição, *Ataque a um comboio* foi apresentada, mas não considerada uma cópia, como os trabalhos dos demais. E se bem nos recordarmos do que dizia o jornal, Virgílio era o único a expor trabalhos seus. Naquele momento, nenhum questionamento foi levantado sobre ser plágio ou não qualquer dos seus trabalhos, nem de *Detaille*, nem de Rosalvo. Nem mesmo a sua *Cabeça de velho*, dita como “cópia do natural” foi considerada plágio da *Cabeça de velho bretão*, de Rosalvo Ribeiro, também parte da coleção do Estado e hoje exposta no MUPA. Afinal, esses estudos de cabeças eram extremamente comuns ao período e vários artistas possuem algumas em seus repertórios.

---

<sup>418</sup> BALDASARRE, María Isabel. Falsos de autor. Sobre lo falso, lo auténtico y su coleccionismo. In: Original, cópia... Original? III Congreso Internacional de Teoría y Historia del Arte y XI Jornadas del CAIA. Buenos Aires: Centro Argentino de Investigadores de Artes – CAIA, 2005. p. 23.

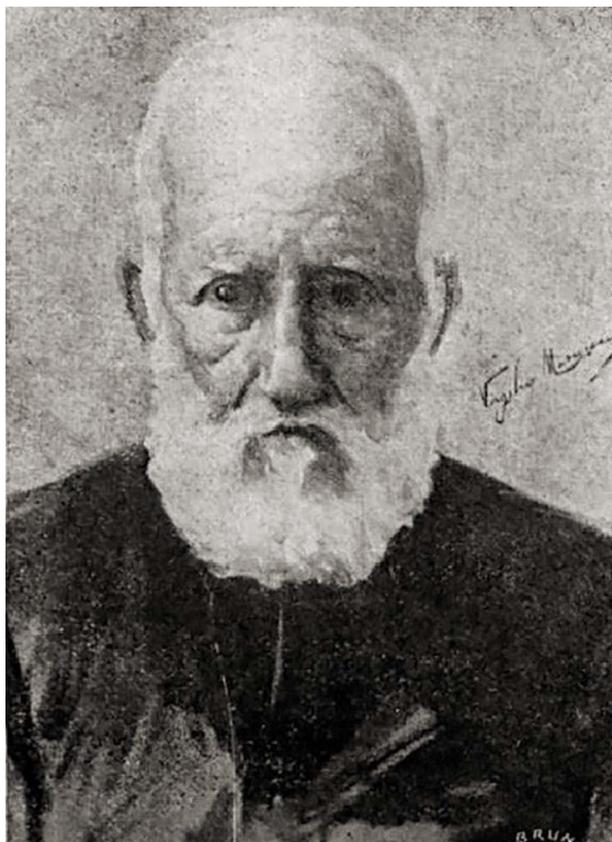


Imagem 53: Virgílio Maurício. Cabeça de velho  
Fonte: 10 de setembro de 1910, Ano IV, nº 37, p. 18



Imagem 54: Rosalvo Ribeiro. Cabeça de velho bretão. Óleo sobre tela, 79,5 x 63 cm  
Acerco: Museu Palácio Floriano Peixoto

Gabriela Pessoa, ao abordar essas mesmas acusações de plágio, analisa a denúncia de que o quadro *Mulher nua* seria cópia de *Byblis*, do artista francês Jean Jacques Henner, no entanto, aponta a autora semelhança muito maior com o quadro também intitulado *Mulher nua* de autoria de Rosalvo Ribeiro, hoje pertencente ao acervo da Fundação Pierre Chalita<sup>419</sup>. As costas da mulher nua deitada na grama tem posição invertida, a natureza ao fundo também diverge, mas o título, a construção da tela, o estilo do corpo representado, são extremamente semelhantes. Nesse caso, como considerar plágio e não uma apropriação de repertório de um aluno em contato com as obras de seu mestre?

Embora Joafnas fale de elementos presentes na tela de Virgílio que estariam do mesmo modo dispostos na tela de Detaille, para o caso de *Ataque a um comboio* claramente não podemos avaliar comparando as imagens. Ao apresentar sua versão de *La rêve*, o pintor atribui ser cópia de Detaille, mas *Ataque a um comboio* segue dizendo ser sua. Fica, portanto a questão: por que não assumira se tratar uma cópia uma determinada tela e outra sim, uma vez considerando que ambas as imagens estão publicadas no mesmo *En campagne*? Teria o artista interferido no *Ataque ao comboio* como fez nas outras duas telas aqui mencionadas, desconsiderando, assim, ter que dizer ser uma cópia? No entanto, se para essa tela podemos deixar em aberto a acusação de plágio por não termos conhecimento de imagem alguma dela, para o outro caso apontado nas páginas dos jornais, fica impossível dizer que não foi. Trata-se da *Mulher francesa*, já exposta em São Paulo e que levantou a primeira polêmica sobre Maurício, tão grande a semelhança entre ambas<sup>420</sup>.

Virgílio chegara no Pará como um desconhecido, mas cheio de excelentes referências. No entanto, ao ser identificado o dito plágio, o mundo da arte local buscou rapidamente saber mais sobre quem de fato era aquele jovem. Antes, porém, que se tivesse maiores informações suas, o artista vai à redação da *Folha do Norte* para despedir-se e dizer que irá a Maceió, ver sua família, e de lá para Paris, onde reuniria documentos que o limpariam das acusações de plágio. Virgílio, no entanto, jamais retorna ao Pará. E nem seria preciso, visto que toda uma rede de contatos foi acionada antes que o jovem artista pudesse ter tomado qualquer iniciativa.

---

<sup>419</sup> OLIVEIRA, Gabriela. Op. Cit. p. 79-83.

<sup>420</sup> O cromo de onde Virgílio teria copiado a sua *Mulher Francesa* e a sua própria versão foram publicados lado a lado no *Jornal do Recife* de 02 de julho de 1917, p. 3. A essa matéria será dedicado mais tempo nas próximas páginas.

Mas algumas questões saltam dessas denúncias vindas de Maceió. Por que Rosalvo Ribeiro nunca se pronunciou para defender ou ratificar qualquer das denúncias? Ele, como seu professor, saberia falar do talento de Virgílio e sobre a feitura dessas telas dos primeiros passos de sua carreira. Outra questão é sobre *Mulher nua*. Sendo ela, de fato, muito próxima à tela de Rosalvo e apresentada ao público alagoano, porque atribuir um plágio a Henner e não ao próprio Rosalvo? E por que Rosalvo não interveio diretamente nessa questão, uma vez que levantada nas Alagoas?

Outro aspecto interessante de notar nesse trânsito de Virgílio são as redes de contatos e relações que foram acionadas para checar a veracidade de suas palavras. Por esse caso, podemos ver claramente a articulação existente entre artistas, críticos e imprensa de diversos lugares. Essas redes de contatos e esses lugares mencionados até agora voltarão a ser acionados para tratar de polêmicas causadas pelo pintor. Por hora, vamos rumar à saída do artista de Belém, sob acusações sérias de plágio<sup>421</sup>.

Nenhuma nota foi veiculada pela imprensa de fora da polêmica envolvendo o pintor no Pará. Os artistas locais não tiveram interesse em promover um escândalo à nível nacional e Virgílio, que fazia questão de veicular notícias sobre si próprio, naturalmente criava outra narrativa para seu trânsito. Uma vez que as notícias que corriam sobre ele grande parte das vezes partiam de sua própria iniciativa, havia uma seleção e elaboração de um discurso que imperava na imprensa nacional, discurso esse que será arquivado em seus cadernos.

Em Belém, no entanto, não há notícias de obras suas nem no acervo do Museu de Arte de Belém, herdeiro da pinacoteca municipal e onde deveria estar *Ataque a um comboio*; nem no Museu do Estado do Pará, que por possuir a coleção do Estado, deveria contar em seu acervo a tela *Calma da tarde*. Tampouco se tem referência de coleções privadas com telas de Virgílio ou circulando por entre os leilões. Que Virgílio vendeu em um primeiro momento de sua estada no Pará, até aqueles que o denunciaram mencionam<sup>422</sup>, então, onde foram parar essas telas? Terá Virgílio se tornado um nome tão estranho à história da arte no Brasil que suas telas circulam como sendo de um artista desconhecido? Ou terão nelas dado fim ao longo dos anos?

Em meados da década de 1940, na gestão de Manoel Figueiredo, Garibaldi Brasil (1908-1986), artista, poeta e jornalista paraense, organiza a pinacoteca da municipalidade.

---

<sup>421</sup> Houve, também, a acusação de seus artigos sobre arte na verdade não passariam de cópias da Biblioteca do Povo e das Escolas.

<sup>422</sup> Há, inclusive, notícias de encomendas de retratos que teria recebido.

Reúne telas, esclarecendo informações como datas e nomes de personagens representados nas telas e deixando visível àqueles que conheciam a coleção da intendência e/ou frequentavam a vida artística paraense com alguma influência, algumas lacunas. Foi o que relatou Romeu Mariz, jornalista paraense, pai do artista Romeu Mariz Filho, no *Jornal do Commercio* de Manaus. Em visita a recém-inaugurada pinacoteca, nota, entre essas ausências, que falta o quadro de Virgílio Maurício e, 35 anos depois, revive a história da qual participou ativamente.

Romeu Mariz inicia seu artigo comentando que “através do eco do periodismo de outros estados”, Virgílio foi gentilmente recebido no Pará. Não indo ao *vernissage*, chegou à exposição na ausência do artista, a visitando rapidamente, mas já saindo com uma impressão negativa das obras. Voltou no dia seguinte e foi recebido por Maurício. Percorreu a exposição com vagar e confessa que sentiu pena tamanha a disparidade que se via nas obras. Critica as paisagens, as figuras humanas, os animais, os nus e mesmo o *Ataque a um comboio*. Trata Virgílio por “propagandista” e diz ter-se irritado com “cinismo com que falava da sua arte”. Pretendeu escrever negativamente sobre a exposição, mas teve pena por ser seu meio de vida e diz ter confiado que a crítica saberia orientar a população. Qual não foi sua surpresa quando o contrário aconteceu e ele viu Virgílio ser comparado a um Velásquez?! No entanto, assim como o pintor não o agradou, também desagradou a outros, vindo à tona – antes da compra feita pela intendência – que sua arte não teria real valor. A compra aconteceu mesmo assim, como vimos, e revoltou artistas e amadores, que consideraram o gesto leviano e que evidenciava a total ignorância do intendente no assunto. E, enquanto a “cópia aleijada” manchava as paredes onde se viam Parreiras, Batista da Costa, Capranesi, De Angelis e Aurélio do Figueiredo, o artista cruzava os mares do sul rindo-se da ignorância do poder municipal paraense<sup>423</sup>.

Por essa história ficamos sabendo que nesse espaço de 35 anos, a tela sumiu. Se para apagar a considerada vergonhosa aquisição de uma cópia por um original ou se por mero acaso do tempo, não se sabe... Vemos, ainda, que a passagem de Virgílio por Belém marcou negativamente aqueles que viviam o meio artístico no Pará. Se as coleções não exibem as telas que foram tão animadamente adquiridas, ele não foi totalmente esquecido por aqueles que o enfrentaram.

Por notícias publicadas em *O Malho*, no *Jornal do Recife* e no *Jornal Pequeno*, ficamos sabendo que o pintor volta para mais uma vez expor em Maceió antes de sua

---

<sup>423</sup> *Jornal do Commercio* (AM), 27 de julho de 1947, p. 4.

partida para a Europa, em setembro de 1912. Ali, segundo informou ao jornal pernambucano, fez boas vendas<sup>424</sup>, inclusive com vendas ao governo alagoano, que teria adquirido a tela *Interior de floresta*. Além dessa tela, o jornal ainda cita a venda de *Bahia de Rio de Janeiro* e *Choupanas* e as doações de *Estudos de nu* para a Galeria Governamental do Paço de Maceió e *Agonia de Inferno* e *Cabeça de italiano* ao Instituto Histórico e Arqueológico. Por essa ocasião, sabemos, por alto, que Virgílio sofreu ataques e acusações, mas sem maiores informações:

Ofereceu-nos vários números de jornais da capital alagoana, ocupando-se esses dos seus trabalhos, em termos os mais justos e elogiosos.

Entretanto, hoje em dia, ele não os precisa mais, e tanto é assim que, do sul ao norte do país, conhecemos todos a superioridade e segurança do pincel de Virgílio Maurício.

Ainda assim, o despeito, talvez até de um colega, há pouco foi atacar o seu nome de artista consagrado<sup>425</sup>.

Esse pequeno trecho nos evidencia muito. Primeiro, a estratégia de Virgílio em apresentar em outros lugares aqueles jornais que confirmariam o sucesso que afirmava ter tido. A princípio, portanto, sua estratégia de consagração no campo por meio do trânsito, estaria tendo sucesso. Nos indica, também, que Maurício não apresentou as tantas matérias escandalosas publicadas quando de sua passagem por Belém, por exemplo, mas mencionou que teve algum atropelo em algum lado. Não sabemos qual. Mas é notável que, em tão pouco tempo – desde sua estreia nos mundos da arte dois anos antes –, ele já havia percorrido importantes circuitos artísticos (São Paulo e Belém), uma exposição nacional (de 1910) e ainda tinha tido sucesso em mercados com menor expressão nacional nesse momento (Maceió e Belo Horizonte).

A essa altura, porém, ao ler notícias veiculadas a partir de informações obtidas diretamente do artista, nos é permitido o benefício da dúvida sobre a veracidade das informações, embora tenha o *Jornal Pequeno* mencionado que jornais como *Correio de Maceió*, *O Estudo*, *Tempo* e *Mocidade* tenham lhe feito números especiais na ocasião. O fato de não haver, no acervo do Museu Palácio Floriano Peixoto alguma obra de sua

<sup>424</sup> *Jornal do Recife* (PE), 05 de setembro de 1912, p. 02

<sup>425</sup> *Jornal Pequeno* (PE), 04 de setembro de 1912, p. 02

autoria, nos faz deixar o questionamento em aberto: terá sido proposital, fruto de uma política de apagamento, ou terá o pintor exagerado nas informações?

No Instituto Histórico e Geográfico de Alagoas (IHGAL), há uma tela de autoria de Virgílio Maurício, não muito grande, de uma paisagem invernal sob o título *Paisagem na Neve* e ano 1922.



Imagem 55: Virgílio Maurício, Paisagem na neve. 1922, 60 x 42cm  
Acervo: Instituto Histórico e Geográfico de Alagoas

Pela legenda, que nos fornece as informações acima descritas, não temos sua forma de entrada no acervo, mas temos um resumo biográfico de quem foi o artista: alagoano, nascido em 1892, tendo estudando desenho e pintura em Maceió, transferindo-se para Rio onde expôs seus quadros. Viaja para Paris em 1913 em busca de aprimoramento e ali participa do Salão Nacional de Artistas Franceses, onde foi premiado com a tela *Après le rêve*. Quando de seu retorno ao Brasil, segue com suas atividades artísticas e “doutora-se” pela Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro em 1925. Falece em 1937 em Belo Horizonte.

E se me permitem uma digressão, penso que, caso Virgílio visse essa legenda, acharia que tudo valeu à pena. Nela não há, como é comum nas poucas referências ao seu nome, qualquer indício ou mesmo dúvida de seu lugar de artista. Por essa legenda, que

apresenta o artista a quem mira a tela, ele é um artista alagoano, premiado internacionalmente e doutor. Sua única formação vem de Alagoas. As informações não estão em nada equivocadas, todos esses elementos fazem parte da trajetória de Maurício, mas a considerar pelo espaço onde está exposta, na sede do IHGAL, essas informações ganham um peso a mais. Fosse, no entanto, em um local com maior visibilidade e maior inserção no circuito nacional, essa tela não seria tão desconhecida de todos, a ponto de nem sequer seus descendentes terem informações sobre ela até bem recentemente.

E talvez também por essa falta de visibilidade não só do acervo<sup>426</sup>, mas também do artista e até pelo fato de a tela ser uma pequena paisagem como tantas que circulam entre coleções públicas, privadas, leilões e antiquários, é que ao confrontar suas informações com outras fontes, abrimos um leque ainda maior de questionamentos. A família de Virgílio Maurício possui em sua coleção, duas fotos do vernissage de sua exposição em Maceió em 1912. Uma seria o pintor com o grupo da imprensa e a outra com um grupo de convidados. Esta última, que nos interessa aqui mais de perto, foi também publicada em *O Malho* de 07 de setembro de 1912, que frisou a presença do então governador Clodoaldo da Fonseca e sua esposa. Por essas imagens, podem-se identificar algumas telas. Vamos a elas:

---

<sup>426</sup> Aqui cabe uma nota em referência ao acervo do IHGAL, que possui uma rica coleção de objetos ligados à história de Alagoas, incluindo objetos pessoais de Lampião e Maria Bonita e muitas telas, dentre as quais destaca-se a coleção de retratos pintados por Rosalvo Ribeiro, membro do Instituto. Há ainda a coleção Jonas Montenegro, alagoano que foi viver no Pará e ali fez sua coleção, a doando posteriormente ao Instituto, à época, Histórico e Arqueológico, o que justifique a sua opção visto que grande parte de suas peças são objetos arqueológicos e etnográficos, especialmente da região da Ilha do Marajó, onde possuía fazendas. Jonas Montenegro, se bem lembrarmos, era padrao de Augusto Montenegro, que foi governador do Pará e adotou seu nome. Como parte da coleção Jonas Montenegro, integra o acervo do IHGAL a tela *Padre Antônio Vieira na catequese das tribos da Ilha do Marajó* de Theodoro Braga, pintada em 1917. No rol desse variado acervo, há telas de artistas locais e, dentre elas, a de Virgílio Maurício.



Imagem 56: Exposição Virgílio Maurício, Maceió, 1912. Grupo da imprensa.  
Acervo: Coleção Família Maurício da Rocha



Imagem 57: Exposição Virgílio Maurício, Maceió, 1912. Grupo de Convidados.  
Acervo: Família Maurício da Rocha.

Gostaria, no entanto, de pedir a atenção sobre um detalhe da imagem em particular:



Imagem 58: Detalhe da fotografia da Exposição de Virgílio Maurício em Maceió, 1912.

Mesmo com a baixa qualidade da imagem pelo excesso de aproximação, podemos identificar a tela hoje pertencente ao IHGAL sendo exposta em 1912. A mesma árvore seca ao lado esquerdo com uma pedra na base, as mesmas pedras ao centro da estrada, os mesmos tocos de troncos ao lado direito. Abre-se, assim algumas possibilidades. Primeiro, não há como a tela ser de 1922 se foi exposta em 1912.

Vimos que Maurício doou *Agonia de Inferno* e *Cabeça de italiano* ao Instituto, mas não sabemos se foi adquirida ou mesmo exposta alguma tela sob o nome de *Paisagem na neve* na mesma exposição. O que nos amplia o leque de opções. *Paisagem na neve* pode ter sido adquirida por terceiros (algum membro do Instituto?) e doada a ele posteriormente, sendo 1922 a entrada da tela no acervo e havendo aí uma confusão ao atribuir a data, visto que a tela não tem assinatura ou data aparente. Ou pode ter havido um equívoco na legenda, sendo sua data 1912 – inclusive porque Virgílio não expõe em Maceió em 1922 – o que nos abre a questão se apenas essas duas obras teriam entrado no acervo do IHGAL ou mais. Pelo perfil de informações sobre compras seguido por Virgílio

em particular e pelo costume da época, de maneira geral, onde as compras públicas e/ou de personalidades locais eram veiculadas nos jornais, se houvesse alguma aquisição por parte do Instituto, acredito que o mesmo jornal que noticiou as doações e aquisição do governo, teria incluído na matéria. Desse modo, fica a indagação final e de maior suposição de todas: seria *Paisagem na neve*, *Agonia de Inferno*, que na verdade seria *Agonia de inverno*, considerando aí um erro do próprio jornal ao informar o nome da tela?

Após tantas conjecturas, cabe ressaltar ainda duas possibilidades para essa pequena tela. Se pensarmos que o pintor não havia ainda saído do Brasil a altura da feitura da tela, esse inverno escuro, com neve e árvores secas não foi uma paisagem vista diretamente do natural e reproduzida por ele. Assim, Virgílio pode ter copiado de alguma reprodução ou outra tela, ou mesmo inventado a paisagem, traço esse comentado por alguns periódicos ao elogiar a criatividade do artista.

Mas, em mais um recorte da mesma fotografia, podemos ver que esteve também presente nessa exposição a tela intitulada *Mulher francesa*, alvo da polêmica que culminaria com sua saída da Exposição de Belas Artes em São Paulo e também exposta em Belém:



Imagem 59: Recorte da fotografia da Exposição de Virgílio Maurício em Maceió, 1912.

Vemos, portanto, a grande circulação a que Virgílio colocava suas telas e, por ter ele a preocupação em não só registrar, mas principalmente veicular os registros de suas exposições, diante da ausência das obras e do apagamento a que foi submetido, torna-se crucial poder contar com essas imagens. Nesse sentido, mais uma imagem da exposição de 1912 chega ao nosso conhecimento. Dessa vez, publicada pelo *Jornal do Recife*, para apontar o mesmo *Mulher francesa*, mas que acaba nos levando para outra direção.



Imagem 60: *Jornal do Recife*, 02 de julho de 1917, p. 03

Por essa outra imagem vemos uma foto claramente posada para divulgação, seja na imprensa, seja por meio de cartão postal. A legenda nos informa que se trata da exposição de 1912 e peço que notem a tela que está na parede acima da *Cabeça de velho*. Trata-se de uma tela que, até o momento, não há referências sobre nome ou compra, mas que, através dessa imagem, podemos identificar como a tela pertencente à Fundação Pierre Chalita, sediada em Maceió.



Imagem 61: Virgílio Maurício. s/d. Promenade. Óleo sobre madeira.  
Acervo: Fundação Pierre Chalita

Fundada em 1980, a Fundação Pierre Chalita mantém um museu de arte desde 1987 contendo cerca de 2.270 peças reunidas por seu fundador, Pierre Chalita, arquiteto, artista plástico e colecionador alagoano. A coleção compreende peças de arte sacra, mobiliário e arte decorativa dos séculos XVII, XVIII e XIX, além de rica pinacoteca que reúne pintores nacionais dos séculos XIX e XX, com especial destaque a artistas locais e à sua própria produção. Sua coleção iniciou ainda menino, primeiro tendo lugar a filatelia e depois, alguns objetos decorativos, de mobiliários e os quadros.

Pierre Chalita, filho de libaneses, inicia sua formação em Arquitetura pela Escola de Belas Artes da Universidade do Recife, mas forma-se pela Faculdade Nacional de Arquitetura do Rio de Janeiro. Interessado em artes, já pintava e frequentava aulas de pintura, conseguindo, assim, uma bolsa para estudar na Europa. Vai primeiro para Madri, onde frequenta a Academia de Belas Artes de San Fernando, seguindo depois para Paris, onde frequenta a Escola Superior de Belas Artes. Em seu retorno, leciona na Escola de Belas Artes da Universidade do Recife e abre seu próprio curso livre de desenho, que funcionava em sua casa, onde formava e abrigava sua coleção. Em 1980 cria a Fundação que leva seu nome a partir da doação de sua coleção, pois o espaço da sua casa já não comportava e sentia a necessidade de dar acesso às peças<sup>427</sup>. Na década de 1970 casou-se com a poetisa Solange Bérard Lages<sup>428</sup>, bisneta do pintor Daniel Bérard (1846-1910), que também apaixonada pelas artes, foi aluna do curso livre do marido, tornando-se também artista plástica abstracionista. A coleção, porém, era responsabilidade e paixão de Pierre, que cuidou das peças e da administração da Fundação até sua morte em 2010. De lá para cá, Solange assumiu a presidência.

Nela, a tela de Virgílio, adquirida na década de 1970<sup>429</sup>, ocupa a sala de arte nacional do século XX, sendo exposta ao lado de nomes como Vicente do Rego Monteiro, Djanira, Carlos Scliar, Alfredo Volpi, Ismael Nery, Roberto Burle Marx e artistas locais, como Jorge de Lima, Fernando Lopes e o próprio casal Chalita. A coleção também possui uma tela de Rolsavo Ribeiro<sup>430</sup> e algumas telas de Daniel Bérard, mas estas figuram no andar superior ao que se encontra a tela de Virgílio. Nessa narrativa das artes no Brasil e nas Alagoas, Virgílio Maurício tem seu lugar, estando tão representado quanto os demais artistas que faziam o gosto do colecionador.

No ano de 1991, Pierre Chalita faz a curadoria de uma exposição na Universidade Federal de Alagoas sob o nome de *8 pintores em Alagoas*. Eram 24 telas, sendo a maior parte de seu acervo e do IHGAL, figurando: Carlos Leão, Daniel Bérard, Jorge de Lima, José Paulino, Lourenço Peixoto, Miguel Torres, Rosalvo Ribeiro e Virgílio Maurício. Deste são expostas as duas telas apresentadas aqui, a sua sob título de *Promenade* e a do

---

<sup>427</sup> Cronologia exposta na sede da Fundação Pierre Chalita.

<sup>428</sup> Com o casamento, passa a assinar Solange Bérard Lages Chalita.

<sup>429</sup> Solange Chalita não soube precisar a data da compra, mas garantiu ter sido na década de 1970 e que já estavam casados na ocasião, devendo ser, então, pelos últimos anos dessa década. Não se recorda a quem pertencia a tela, mas foi em Maceió que a compra se deu. Entrevista cedida em 11 de setembro de 2017.

<sup>430</sup> A tela de Rosalvo é a *Mulher nua*, trabalhada por Gabriela Pessoa ao analisar a acusação de plágio sofrida por Virgílio para a sua tela de mesmo nome que a de seu mestre. A acusação, à época, era de que havia sido um plágio de Henner. OLIVEIRA, Gabriela. Op. Cit. p. 79-83.

Instituto como *Paisagem*, o que nos confirma que o nome *Paisagem na neve* foi uma atribuição posterior. No folder que apresenta cada um dos artistas, Virgílio é apresentado sob o mesmo texto da legenda do IHGAL, sendo acrescentadas as seguintes informações:

A maior parte de sua obra está dispersa em coleções particulares. O Instituto Histórico e Geográfico de Alagoas conserva dele uma pequena paisagem europeia. Infelizmente sua reputação de pintor foi muito prejudicada pela campanha que lhe moveu o crítico Carlos Rubens que, magoado por não ter sido convidado para uma festa em sua casa, levantou suspeitas sobre a autoria de *Après le rêve* e *L'heure du Goûter*<sup>431</sup>.

Por aqui, pode-se perceber a menção à ausência de Virgílio em acervos públicos e à sua má reputação, atribuída a um problema pessoal com o crítico Carlos Rubens. Por essa construção, um desgosto, ou mesmo despeito, teria levado o crítico a levantar sérias acusações contra o pintor. Uma picuinha que acabaria por manchar a sua reputação. Essa mencionada campanha refere-se às acusações sobre as telas citadas não serem da autoria de Virgílio – polêmica essa que entraremos agora – e que Carlos Rubens não teria deixado de eternizar nas páginas de seu livro *Impressões de arte*, lançado em 1921<sup>432</sup>.

O que mantém Virgílio fora do anonimato em Maceió, portanto, são duas únicas obras: uma do IHGAL e uma que encontra seu trânsito em coleções privadas, mas que, por uma postura particular de um colecionador, que pensa em compartilhar sua coleção e junto, sua narrativa da história da arte nas Alagoas, acabou tornando-se pública. Ambas as telas, ao que tudo evidencia, são exatamente desses primeiros anos de sua carreira artística e nos contam muito de seu frequente trânsito para as Alagoas.

O quadro que se apresenta a partir desses primeiros anos, é que Maurício já se inicia se lançando a um mercado descentralizado. Ele não foca um público de um determinado lugar, ele parte imediatamente para a conquista dos circuitos mais distintos e de grande reconhecimento. Projeta sua carreira para ser, de fato, um pintor nacional, figurando em coleções públicas e privadas de todo o país, se não por compra, mas por

---

<sup>431</sup> “8 pintores em Alagoas”. Universidade Federal de Alagoas (UFAL) / Fundação Pierre Chalita. Maio de 1991. Folder cedido por Solange Chalita.

<sup>432</sup> Gabriela Pessoa trata da mudança de discurso do crítico Carlos Rubens sobre a pintura de Virgílio Maurício que, de muito elogiosas no início da carreira do pintor, passaram a ser classificadas como manchas. OLIVEIRA, Gabriela. Op. Cit. p. 102-104.

doação. Por meio de sua prática de sempre buscar a articulação com membros da imprensa, de fazer doações a governantes ou coleções públicas, de mostrar-se íntimo com o meio e mesmo de sair em viagem na busca de um mercado que o acolhesse e às suas obras, Virgílio mostra que estava atualizado com os meios necessários para a divulgação de um artista que se lançava ao mercado. Suas estratégias de autopromoção e circulação não se distinguem, nesse sentido, das utilizadas por artistas contemporâneos a ele.

Mesmo as informações falaciosas que fornecia demonstra que, se por um lado havia certa ingenuidade em achar que tais dados não seriam em algum momento averiguados e contestados, por outro o coloca num lugar de consciência do que era preciso se para ter um lugar no meio artístico, seja de onde fosse: ser um artista premiado, ser aluno de um célebre pintor, ter passagem pelo *Salon* ou ateliês em Paris. Seu professor, por mais que tivesse seus méritos reconhecidos, estava cada vez mais isolado em Maceió, que, como vimos, também não apresentava uma cena artística de relevo no cenário nacional. Sua juventude, por outro lado, já era forte indício de descrédito. Poderia ser ele, com 18, 19 anos, um bom aluno, mas um bom pintor, tão jovem, e de um local tão à margem do centro artístico, isso só seria possível caso fosse reconhecidamente um gênio. Pela Escola de Belas Artes, legitimadora da qualidade do ensino artístico nacional, ele não tinha passado, restava-lhe, então, Paris...

Ao se colocar em trânsito, coloca também toda essa construção sobre si, que desde cedo começam a ser questionadas, colocando mais elementos como companheiros de viagem: todas as impressões que causava, positivas ou negativas. Através de Virgílio podemos, então, nos aproximar de redes de contato, relações e meios de legitimar e/ou questionar um determinado artista. Essa teia de relações ainda se revelará de forma mais contundente para os próximos anos e veremos que as polêmicas não serão esquecidas, marcando profundamente não só a atuação do pintor, mas também servindo de referência para outros casos, mesmo após sua morte.

### Novos trânsitos, velhas polêmicas

Virgílio, como vimos, uma vez em Paris, não se associa a nenhuma instituição oficial de ensino, nem passa a frequentar nenhum atelier de artista enquanto discípulo. Paris se apresentava, a essa altura, aberta à iniciativa de grupos ou mesmo particulares e contava com uma cena artística movimentada onde se podiam concorrer a diferentes salões ou se associar aos mais distintos movimentos, mas Maurício opta, no entanto, por

frequentar aqueles meios ligados aos moldes acadêmicos. Precisava de uma comprovação de que era artista reconhecido no meio mais concorrido da arte e onde a maioria dos grandes pintores nacionais conquistou seu reconhecimento. Frequentar, portanto, grupos de vanguarda, não lhe trariam o *status* e a legitimação almejadas.

Maurício segue, na França, o mesmo caminho que traçava no Brasil: de produzir de forma independente em seu próprio atelier. Se dedica à pintura de nus e, em 1913, ganha medalha de bronze no *Salon de la Société des Artistes Français*<sup>433</sup>. Poderia estar aí sua almejada glória, a que calaria todas as suspeitas de que não saberia pintar, mas não foi bem assim...

São desse período as obras doadas por sua família a dois museus brasileiros bem após a sua morte: *Après le rêve*, medalha no *Salon* em 1913, e *L'heure du goûter*, exposta no mesmo *Salon* no ano seguinte. Desse período e que também chegou aos nossos dias há também a tela *Orientale*. Mas se sua estada em Paris lhe rendeu uma das honras mais almejadas pelos artistas do mundo todo e uma boa leva de elogios e entradas no meio artístico, rendeu-lhe, também, desavenças com os artistas brasileiros ali residentes e mais sombras sobre seu nome.



Imagem 62: Virgílio Maurício. *Après le rêve*, 1912, óleo sobre tela, 105 x 200 cm.  
Acervo: Pinacoteca do Estado de São Paulo

---

<sup>433</sup> Gabriela Pessoa, em sua dissertação, trata do ambiente no qual teria chegado Virgílio Maurício e as boas condições com que teria se instalado na capital francesa. Para maiores informações ver: PESSOA, Gabriela. Op. Cit. p. 143-153.

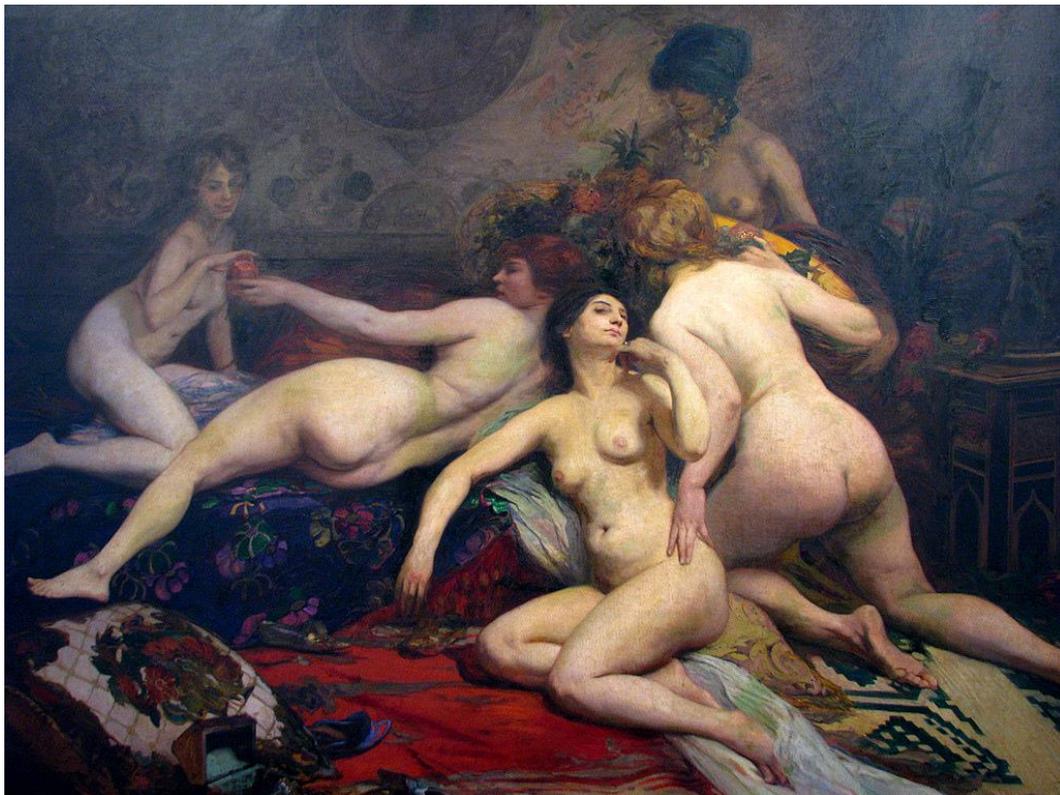


Imagem 63: Virgílio Maurício. L'heure du goûter, 1914, óleo sobre tela, 236 x 334 cm  
Acervo: Pinacoteca do Estado de São Paulo

Maria Cecília da Rocha, cunhada de Virgílio Maurício, após a morte de seu marido, irmão mais novo do pintor e com quem este viveu em seus últimos anos de vida, doou suas maiores e mais importantes obras para dois museus brasileiros: a Pinacoteca do Estado de São Paulo<sup>434</sup> e o Museu do Estado do Recife (MEPE), ambos em cidades em que Virgílio viveu e atuou. Para o museu de São Paulo, foram destinadas as telas apresentadas no *Salon* em 1913 e 1914 e para o MEPE, *Oriental* e *Après le bal*, pintada nesta capital em 1916, período em que ali vivia. Todas as telas são nus e de grandes proporções. Virgílio entraria para um museu apenas em 1975, quase 40 anos depois de sua morte, e entraria como um pintor de nu premiado<sup>435</sup>.

<sup>434</sup> Carta de Maria Cecília Maurício da Rocha endereçada ao diretor Alfredo Gomes, 18 de agosto de 1975. Pasta Virgílio Maurício. Centro de Documentação e Memória. Pinacoteca do Estado de São Paulo.

<sup>435</sup> Ana Paula Nascimento aborda a doação das telas no artigo NASCIMENTO, Ana Paula. 2012. Op. Cit. pp. 442-443; e Gabriela Pessoa trata dos termos dessa negociação, bem como da doação de seu acervo documental. Ver: OLIVEIRA, Gabriela. Op. Cit.



Imagem 64: Virgílio Maurício. Orientale. 1914. Óleo sobre tela, 1,53 x 1,04 cm.  
Acervo: Museu do Estado de Pernambuco

Mas, voltando aos trânsitos passados, é preciso esclarecer que não irei me ater nos fatos de sua estadia na Europa. Uma vez que o que interessa aqui mais especificamente é o trânsito de Virgílio pelo Brasil, irei ressaltar apenas os ecos de seus passos, as notícias que corriam paralelamente ao seu sucesso lá fora e que, em seu retorno, irão fortemente persegui-lo, evidenciando, uma vez mais, o quanto as redes de informações eram fundamentais para a elevação ou descrédito de um artista. Essas informações nos servem para compor o quadro que culminou com o afastamento de Virgílio do meio artístico, das coleções, da história da arte e que gerou a necessidade de sua família atuar diretamente na reinserção de seu nome nos locais legitimadores da arte.

Assim sendo, em meados de 1913, o pintor carioca Helios Seelinger, então em Paris, resolve organizar uma exposição de arte brasileira na França juntamente com outros colegas que ali viviam. Para isso, envia uma circular aos artistas que estavam no Brasil cujos nomes conhecia. A exposição contemplaria pintura, escultura, gravura, arquitetura e arte decorativa. Assim, o pintor paraense Theodoro Braga recebeu a circular que

convidava a participar da mostra e junto com ela, uma carta de Seelinger em anexo, lamentando o ocorrido quando da passagem de Virgílio por Belém e pedindo ainda:

Para resguardar-nos de futuras aventuras, peço-te o obséquo de mandar-me os jornais ou documentos referentes a esse caso.

Sendo o nosso único fim mostrar os trabalhos verdadeiros dos artistas que seriamente tem trabalhado, evitarei com provas as prováveis tentativas de pessoas poucos escrupulosas, salvando sempre a nossa dignidade de arte.

Seu amigo e colega,

Helios<sup>436</sup>

Por esse trecho, pedido por Theodoro Braga que se publicasse no *Estado do Pará*, jornal no qual era colaborador, vemos que não só as notícias corriam entre os diferentes meios artísticos, mas também havia toda um cuidado em munir-se de informações para combater aquele que já havia causado problemas em outros circuitos. O reflexo do trânsito de artistas pelo Brasil era assim acompanhado pelos demais meios, mostrando uma conexão, um elo entre esses artistas que formavam o sistema de artes nacional, composto de mercados locais ou regionais que se intercomunicavam e a partir disso estabeleciam os parâmetros do que deveria ser aceito ou não como produto artístico nacional.

Em nova carta publicada pouco mais de um mês depois no mesmo jornal, Seelinger diz que naquele curto espaço de tempo, Virgílio já estaria ridicularizado e já se comentava de um escândalo no *Salon*, onde ele teria ganho a medalha por um quadro comprado, ou seja, não pintado por ele. Conta ainda que um pintor amigo de Maurício, também brasileiro residente em Paris, de nome Madruga, acabara de ser condenado pelos tribunais a restituir 2.000 francos à Baronesa de Pinto, brasileira, por tê-la enganado e manda ainda a referência do jornal que noticia o caso em Paris. Por fim, dá conta que Flexa Riberio estava em Paris e o ajudando na busca de desmascarar Virgílio<sup>437</sup>. Informação essa, comentada com espanto por Braga, que lembrou os tons elogiosos com que Flexa Ribeiro teria tratado o pintor alagoano meses antes.

---

<sup>436</sup> *Estado do Pará*, 11 de julho de 1913, p. 2

<sup>437</sup> *Estado do Pará*, 22 de agosto de 1913, p. 2

Para nós, essa mesma informação que causou tanto espanto no artista paraense, nos aponta duas questões: a primeira é mais uma vez o reforço do argumento das redes de relações entre os diferentes mundos da arte nacional, já a segunda é a mudança de opinião de Flexa Ribeiro sobre Maurício. Teria ele se sentido ludibriado pelo pintor? Teria ele se sentido conivente com uma farsa ao apoiar e legitimar por meio de sua crítica elogiosa um jovem desconhecido que passou a ser visto como impostor?

Essa curta troca de correspondência que nos chega ao conhecimento graças à forte ligação do meio artístico com a imprensa, nos aponta as articulações para o firmamento da imagem do Brasil como um país a ser respeitado nos mundos da arte. Até então, no dizer de Seelinger, as artes plásticas brasileiras não haviam tido nenhuma representação coletiva em Paris, “capital do mundo intelectual”<sup>438</sup>. A exposição, que não seria para venda, era, então, uma forma de criar uma identidade para a arte nacional a ser vista nesse grande centro e demarcar seu lugar nesse mundo. Nesse contexto, um artista sobre o qual pesava tão graves acusações, não poderia ser aceito. Virgílio não poderia figurar nessa galeria por não ser considerado um artista. Passara a ser tratado por “copista” e sobre ele pesavam acusações que mancharia a imagem de artistas brasileiros que se pretendia apresentar por essa exposição.

Helios Sellinger chega mesmo a desafiá-lo a dar uma prova de seu talento, coisa que Maurício, da forma como foi cobrado, uma prova pública, nunca lhe deu. Mas segue o pintor projetando seu nome de artista independente e agora realmente premiado. Como parte de sua estratégia, envia para a revista *Fon-Fon* – sua forte aliada, posto que ele mantinha boas relações com seus jornalistas – uma foto sua ao lado do célebre pintor francês Jean-Paul Laurens (1838-1921) em visita ao seu atelier.

---

<sup>438</sup> *Estado do Pará*, 11 de julho de 1913, p. 2



Imagem 65: Jean-Paul Laurens e Virgílio Maurício, 1913.  
Acervo: Família Maurício da Rocha

A legenda da imagem dizia:

Jean-Paul Laurens, o grande mestre francês, membro do Instituto de França e Legião de Honra, no atelier de Virgílio Maurício, o pintor brasileiro medalhado no *Salon* de 1913 com o seu quadro *Arpés le rêve*, a ser, em breve, exposto no Rio<sup>439</sup>.

Essa imagem, se por um lado serve para exibir sua posição de aceitação e reconhecimento junto aos artistas franceses, por outro, reacendeu a desconfiança que havia deixado em alguns de nossos artistas. Assim, mais uma vez Theodoro Braga entra em cena e, tendo sido aluno de Laurens quando de sua passagem para estudos em Paris, escreve ao antigo mestre, na tentativa de saber sua versão para a foto e se tinha maiores informações sobre a arte de Maurício. A resposta a essa carta dizia que não lembrava da

<sup>439</sup> *Fon-Fon* (RJ), Ano VIII, nº 46, Rio de Janeiro, 14 de novembro de 1914.

tela de Virgílio no *Salon* e que havia achado as telas vistas em seu atelier de feitura medíocre. Isso, porém, não seria grave, ele não gravar sua presença na exposição ou não se afeiçoar de suas obras, já vimos aqui que as opiniões divergiam bastante em relação às suas telas. O problema está, de fato, na insatisfação demonstrada com seu comportamento ou falta de palavra em tornar pública uma fotografia sem sua permissão. Eis um trecho da carta:

Eis tudo o que posso contar dele: - aproveitando-se da gentileza que nós dispensamos aos estrangeiros na França, ele se apresentou diversas vezes em minha residência, pedindo com insistência para eu ir ver os seus trabalhos. – Ele obteve mesmo de mim um *croquis*, que eu tive de lhe entregar.

Fatigado por seus constantes pedidos, fui uma vez a sua casa e lastimo profundamente ter me incomodado: - um fotógrafo estava postado no seu ateliê e eu não pude evitar que ele fizesse funcionar seu aparelho diante de mim.

Meu filho mais velho, indignado com este modo de proceder, se queixou com o sr. Maurício que se desculpendo, assegurou-lhe que a prova tinha falhado completamente, que nada seria publicado. O sr. Virgílio Maurício, pois ao meu ver, tornou-se culpado de um manifesto abuso de confiança<sup>440</sup>.

Assim, a conduta profissional e moral de Virgílio era colocada à prova e em meio a esse clima dúbio de sucesso, reconhecimento e acusações, voltou ao Brasil nesse mesmo ano de 1914 dizendo pretender instalar seu atelier no Rio de Janeiro. Volta afirmando que seu tema predileto são os nus – que o consagraram no salão – mas anuncia, também, a pintura de paisagens locais tão logo retorne à cidade<sup>441</sup>.

No entanto, acaba se vendo obrigado a dar novos rumos aos seus planos, posto que um mês após a sua chegada, o pintor Guttmann Bicho, seu antigo colega de apartamento, publica uma carta no *Jornal 7 Horas* em que versa sobre as acusações sofridas no Pará e em Paris, onde teria arregimentado um grupo de pintores franceses para pintar um quadro que ofereceria ao governo brasileiro, porém que deveria assinar, por ser ele um pintor nacional, o que valorizaria e facilitaria a aquisição. Diz Guttmann que

<sup>440</sup> *O Malho* (RJ), 18 de agosto de 1923, p. 43-44.

<sup>441</sup> *Gazeta de Notícias* (RJ), 17 de outubro de 1914, p. 02

o escândalo só não estourou na Europa porque veio a Grande Guerra, as prioridades cambiam e Virgílio volta para o Brasil. Comenta ainda tê-lo visitado e que as obras que viu eram muito díspares em qualidade, o que, para ele, só poderia indicar que as melhores não haviam sido feitas por Maurício. O desafia, então, a uma prova pública:

Eu me proponho, por exemplo, a concorrer com ele, em uma prova pública, eu que nunca tive medalhas em “salon”, eu que nunca tive retrato na “Illustracion”, no “Je sais tout”, e na “Femina”... Virgílio que aceite, se for capaz.

Já vendi muitos quadros a Virgílio, quadros que com certeza já estão hoje, com outras assinaturas...<sup>442</sup>

Virgílio não aceita o desafio, não chega a montar a exposição de seus quadros no Rio de Janeiro, nem mesmo instala ali seu atelier. Os jornais calam sobre ele por todo o ano de 1915, só voltando a mencioná-lo em 1916, com notícias vindas de Recife, onde havia se estabelecido no ano anterior. Podemos supor que o Rio não seria um ambiente favorável para Virgílio seguir com sua carreira artística.

Uma vez instalado em Recife, Maurício passa a dar aulas ao ar livre e passa a se inserir na sociedade local. Irá demorar alguns anos até vermos Virgílio colocar-se em trânsito para comercializar suas obras novamente. Talvez, agora que trazia na bagagem os louros de sua estadia na França, pensasse em acomodar-se em um meio artístico sem ter a necessidade de transitar em busca de mercado. Contudo, mais uma vez os boatos e polêmicas envolvendo seu nome pouco a pouco vão tomando as páginas dos jornais. Em inícios de 1916, meses após sua chegada na cidade, alguns jornais já começam a fazer circular as denúncias que perseguiam o artista. É nesse momento que se republica a referida carta de Guttman Bicho, por exemplo.

Assim, a imprensa local se divide entre acusadora e defensora de Virgílio. De um lado, no *Jornal de Recife* escrevem aqueles que o acusam, de outro, no *Jornal Pequeno*, aqueles que o defendem e inclusive o próprio Virgílio é ali que escreve suas argumentações. Paralelamente, segue com suas atividades de artista e professor e passa a ser colaborador do mesmo *Jornal Pequeno*. Nesse mesmo ano, dois acontecimentos irão marcar a carreira do artista: a feitura de uma tela às vistas de seus visitantes e a inauguração do Círculo de Belas Artes.

---

<sup>442</sup> *Jornal do Recife* (PE), 03 de fevereiro de 1916, p. 01

Confeccionada em atelier aberto, a tela *Après le bal* consiste em um nu de grandes proporções, semelhante ao pintado em Paris anos antes e que deveria servir para provar a capacidade e competência de Virgílio, uma vez que a autoria da tela poderia ser confirmada em meio as visitas que recebia enquanto pintava. A imprensa acompanhou de perto sua confecção e os mais variados jornais deram notícia do fato. Seu aliado, *Jornal Pequeno*, naturalmente, mas também o *Correio da Tarde* e o *Jornal do Recife*, que, inclusive, publicou a excelente impressão da visita de seu diretor, Luiz Faria, ao atelier do pintor. Faria foi acompanhado por Tourino Batista, que acompanhou as diversas fases de sua feitura e afirmou ser a tela toda “vida e arte”<sup>443</sup>. Dias depois, o mesmo jornal publica uma crítica elogiosa de Arnaldo Pedroso à tela e ao pintor, que teria enfrentado com calma e indiferença “toda espécie das mais insólitas e estúpidas investidas”. Ressalta ainda que o artista teria que ser muito rico para pagar “a peso de ouro as telas em condições de serem medalhadas”, o que mesmo que o fosse, ainda assim seria difícil diante do orgulho do francês de suas próprias glórias<sup>444</sup>. Assim, ao que tudo indica, Virgílio teria recuperado sua credulidade e oferecido uma prova pública de seu real talento.

---

<sup>443</sup> *Jornal do Recife* (PE), 20 de julho de 1916, p. 01

<sup>444</sup> *Jornal do Recife* (PE), 24 de julho de 1916, p. 01



Imagem 66: Virgílio Maurício. *Aprés le bal*. 1916. Óleo sobre tela. 2,36 x 1,36 cm.  
Acervo: Museu do Estado de Pernambuco

O que nos leva ao segundo acontecimento citado: a fundação do Círculo de Belas Artes de Recife, no Palácio do Governo, com apoio deste e da municipalidade<sup>445</sup> e que tinha como intuito, fomentar as atividades artísticas na cidade. Nesse momento, então, gozando de boa entrada e articulação no meio artístico pernambucano, Virgílio participa dos acontecimentos iniciais do Círculo, chegando a proferir o discurso oficial na posse de sua primeira diretoria<sup>446</sup>, na qual ocuparia o cargo de secretário geral<sup>447</sup>.

Em março de 1917, de visita a Recife, Gustavo Barroso visita seu atelier, deixando registrado no álbum de visitas sua satisfação com as obras ali vistas<sup>448</sup>. A notícia da visita com a publicação da mensagem deixada por Gustavo Barroso (que assinou com seu pseudônimo, João do Norte), foi dada pelo *Jornal Pequeno*, que mantinha o público

<sup>445</sup> *Jornal do Recife* (PE), 24 de novembro de 1916, p. 1

<sup>446</sup> *A Província* (PE), 28 de novembro de 1916.

<sup>447</sup> *A Província* (PE), 14 de março de 1917, p. 3

<sup>448</sup> *Jornal Pequeno* (PE), 16 de março de 1917, p. 1

sempre informado dos passos do artista, seja em suas atividades artísticas, seja em atividades cotidianas e/ou particulares, como passar o carnaval em Maceió para visitar sua família. Pouco meses depois, chega Parreiras a Recife e o mesmo jornal que acompanha o pintor desde a sua chegada, publica uma visita que fez junto de Virgílio Maurício à redação do jornal, informando que haviam combinado as datas das exposições para que uma ocorresse após a outra e que Parreiras havia, inclusive, oferecido ao alagoano tudo o que ele fizesse para sua exposição: “armação, linhagem, etc”<sup>449</sup>. O *Jornal Pequeno* publicaria, ainda, uma crítica feita por Virgílio à exposição de Antônio Parreiras no dia seguinte à sua abertura. Ao fim do texto, em tom elogioso, ficamos sabendo que Maurício pediu exclusão do cargo de secretário do Círculo, em função de seu elevado número de alunos e dos muitos trabalhos que tinha por fazer<sup>450</sup>.

A exposição do pintor fluminense foi inaugurada em 30 de maio no Liceu de Artes e Ofícios, obtendo grande sucesso, como vimos no capítulo anterior, e proporcionando ao artista novos trânsitos na capital pernambucana. No entanto, sabemos, pelo *Jornal do Recife*, que Parreiras não encontrou só alegrias em Pernambuco... Um desentendimento com Virgílio viria lhe alterar o humor, inserido então em um dos escândalos que envolveu o artista alagoano.

A situação teria sido a seguinte: desde a chegada de Parreiras, Maurício teria feito passar-se por amigo próximo ao pintor, apresentando-lhe as pessoas, levando-lhe a redações de jornais<sup>451</sup> e forçando uma intimidade que não existiria. Parreiras teria lhe avisado que parasse, pedindo seu afastamento, pois suas referências de Virgílio eram de que possuía reputação duvidosa. Este, não atendendo às solicitações feitas, continuou frequentando sua exposição, publicou uma crítica sobre ela e continuava a tratar o pintor como amigo. Parreiras, então, o proibiu de voltar a sua exposição, no entanto, no dia seguinte, lá estava Maurício acompanhado de alguns conhecidos e chamando-o de “amigo”. Parreiras não se controlou e colocou Virgílio para fora, chamando a atenção de todos.

A notícia, talvez pela própria notoriedade de Parreiras, foi publicada em detalhes até n’*O Estado de São Paulo*<sup>452</sup>. Mas o episódio, se foi desagradável para o pintor fluminense, para Virgílio teve consequências muito mais graves... Reacendeu de imediato

---

<sup>449</sup> *Jornal Pequeno* (PE), 24 de maio de 1917, p. 3

<sup>450</sup> *Jornal Pequeno* (PE), 31 de maio de 1917, p. 1. Virgílio Maurício em seus artigos, mesmo aqueles que irá escrever com anos de distância, por vezes elogia Parreiras, por vezes o critica.

<sup>451</sup> O acompanha também na redação do *Jornal do Recife: Jornal do Recife* (RJ), 24 de maio de 1917, p. 3

<sup>452</sup> *O Estado de São Paulo*, 07 de junho de 1917, p. 2

as polêmicas que há anos envolviam seu nome, trazendo à tona as vozes que o acusaram em São Paulo, em Belém, em Paris e no Rio de Janeiro.

Com as acusações sendo retomadas, o Círculo de Belas Artes, decide, por unanimidade, alegando que seus atos comprometeriam o crédito da corporação<sup>453</sup>, excluir Virgílio Maurício. Este, foi ao *Jornal Pequeno* defender-se, enquanto os membros do Círculo usaram o *Jornal do Recife* para fazer uma verdadeira campanha contra o artista, publicando por vários dias nas páginas dos jornais, todo o material recolhido pelos envolvidos nas polêmicas passadas e ainda expondo o dito dossiê na Fábrica Lafayette a quem quisesse ver, em prática semelhante àquela realizada em Belém, na qual Joafnas havia exposto a reprodução do quadro de Detaille na vitrine da loja *A Parisiense* para quem quisesse comparar.

Paralelamente, preparava Virgílio uma exposição com seus alunos no Teatro Santa Isabel. Inaugurada em 30 de junho, portanto logo após a eclosão das polêmicas, contou com 247 trabalhos expostos, sendo 55 seus e os demais de seus alunos: Mme. Davino Pontual, Judith Pontual, Beatriz e Santinha Martins, Maria Alice Fiuza, Maria da Conceição Oliveira, Amadeu Medeiros, Antonino Barroso, Alvaro Nogueira, Alvaro de Almeida, Octavio Martins, Fernando Nunes Coimbra, Marcelo Martins, Murilo Lagreca, Renato Carneiro da Cunha e Odilon da Costa Campos. Dentre seus trabalhos, figuraram algumas paisagens de Pernambuco, *L'heure de gouter*, *Après le rêve*, *Après le bal* e alguns estudos<sup>454</sup>.

As páginas do *Jornal do Recife* são um reflexo da dubiedade da imagem de Virgílio, pois em um mesmo volume<sup>455</sup> notificam a abertura de sua exposição comentando o quanto foi visitada e, algumas páginas depois publicam o dossiê contra ele preparado pelo Círculo de Belas Artes, tomando mais de uma página do diário em uma iniciativa que demonstra a clara ofensiva não só ao pintor, mas também ao evento que realizava. E pouco a pouco o acontecimento da exposição é ofuscado por cartas diárias publicadas contra o artista assinadas por Helios Seelinger, Guttmann Bicho, Antônio Parreiras, todos foram convocados pelo Círculo a dar seu testemunho<sup>456</sup>.

---

<sup>453</sup> Segundo notícia publicada no Jornal de Recife, o artigo 15 do estatuto do Círculo de Belas Artes dizia: “Qualquer membro do Círculo perderá todos os seus direitos e regalias, uma vez provada perante o ‘comitê’ administrativo a prática de atos ou fatos que concorram para o descrédito da corporação, devendo ser eliminado de acordo com o inciso 11 do artigo 3.” *Jornal de Recife* (PE), 08 de junho de 1917, p. 1.

<sup>454</sup> *Jornal de Recife* (PE), 28 de junho de 1917, p. 3

<sup>455</sup> *Jornal de Recife* (PE), 02 de julho de 1917

<sup>456</sup> Interessante é notar que abaixo o cabeçalho da coluna Artes e artistas, onde se publicavam as cartas, vinha, ente parênteses a seguinte frase: “Sem a responsabilidade do ‘Jornal do Recife’”. *Jornal do Recife* (PE), 12 de julho de 1917.

Não sabemos, portanto, como foi a afluência nos outros dias da exposição, nem notícias mais específicas sobre as vendas ali realizadas. O *Jornal do Recife*, ao fim da exposição dá uma nota apenas mencionando que ao que sabiam, diversos quadros haviam sido adquiridos, mas não menciona se algum de Maurício<sup>457</sup>. Podemos supor, também, que para seus alunos, estrear no mundo das exposições debaixo desse clima de acusações e escândalos envolvendo seu professor, deve ter sido particularmente desagradável, visto que ficaram invisibilizados pela polêmica.

E não bastasse sabermos que essas denúncias e dossiês contra Maurício continuavam a serem requisitadas e em plena circulação, em carta dirigida a Theodoro Braga por Luiz Porto Carreiro, vemos explicitamente as trocas de informações de um meio artístico para outro:

(...) Apesar dos 53 anos já feitos em janeiro, não desanimei, e agora mesmo, criando aqui um Círculo de Belas Artes, que o canalha do Virgílio Maurício fez crer a todo Brasil que fora criação dele, estou nele metido e (ajuíze v.) como diretor da Escola de Belas Artes, que o Círculo fundou sob patrocínio do governo. (...) O Antônio Parreiras muito nos auxiliou, de passagem por aqui, no estabelecimento do plano de estudos. Tenho me lembrado por mais de uma vez de apresentar o seu nome como sócio correspondente aí em Belém, mas a incerteza em que estava em v. aí se achar me faziam recuar. Na primeira sessão do Círculo proporei o seu nome para sócio correspondente do Círculo. Fique tranquilo, o Virgílio Maurício foi expulso do Círculo por unanimidade de votos e por falta de moralidade. Esse escroc, creio, pouco demorará em Pernambuco, tal é descrédito em que caiu. Quer v. saber ainda uma coisa? Quando o Olintho Victor e o Rodolpho Lima fundaram o Círculo de Belas Artes, e que veio o Virgílio Maurício também como influente, apesar dos instantes pedidos dos dois meus amigos, eu não quis tomar parte ativa. E sabe v. porque? Porque sabia que v. tinha repudiado o Virgílio, e conhecendo-o (a v.) como conheço imaginei que o bicho não prestava. Retrai-me. Depois da saída dele do Círculo, apresentei-me então dando as razões do meu retraimento<sup>458</sup>.

---

<sup>457</sup> *Jornal de Recife* (PE), 17 de julho de 1917, p. 03

<sup>458</sup> Carta de Luiz Porto Carreiro a Theodoro Braga. 23 de julho de 1917. Arquivo Público do Estado de São Paulo. Fundo Theodoro Braga. IHGSP 431.

A carta, enviada em resposta ao envio do relatório feito por Theodoro sobre seus dez meses de atuação à frente do Instituto Lauro Sodré, em Belém, nos aponta que a credibilidade de um artista como Theodoro Braga contava na avaliação de um jovem e desconhecido artista que tentava se estabelecer no meio. Como já havia tido desavenças anteriores com o pintor paraense, Luiz Porto Carrero tinha ficado em alerta, embora retraído, quando seus companheiros intercederam pela entrada de Virgílio no Círculo, o que nos mostra, por outro lado, as boas relações travadas por este artista.

Podemos ver, também, que através dessas associações e corporações, se colocavam em contato artistas de vários lugares do Brasil, fazendo-se de correspondentes e ampliando suas zonas de atuação e influência. A menção à Parreiras já é um indício da amplitude de ação de um artista em trânsito. Nesse caso, de passagem por Recife para expor e propor a execução de uma tela histórica ao governo, além de atuar dando palestras e aulas livres, Parreiras foi atuante na elaboração do plano de curso da Escola de Belas Artes que se organizava naquele momento, deixando à nossa interpretação que seus preceitos de ensino de artes teriam lugar naquela sociedade artística.

Por fim, além de todas essas indicações de trânsito, a carta dá uma sentença a Virgílio: de que ele pouco se demoraria em Recife, tamanho o descrédito em que havia caído. Não podemos negar: Virgílio, a esta altura, era um artista marcado. Nem mesmo a feitura em atelier aberto o teria poupado de qualquer das acusações. Talvez por não ter sido feita a prova nos termos que lhe haviam imposto seus desafiadores, o fato é que ela não foi aceita e pesou mais contra Maurício o grande número de acusações, mesmo aquelas não comprovadas, mas que tinham como propagadoras pessoas de peso na cena artística nacional.

É interessante notar que, mais uma vez, Virgílio Maurício não figura na memória das artes em Pernambuco, por mais que desde meados da década de 1970 dois de seus quadros – um deles, inclusive, pintado no Recife sob vários holofotes (*Aprés le bal*) – figurem no acervo do MEPE, constem na publicação feita pela coleção do Banco Safra<sup>459</sup> e hoje façam parte da exposição de longa duração do casarão onde funciona o museu<sup>460</sup>.

O artista plástico e crítico pernambucano José Claudio, na década de 1980 fez duas publicações que podem ser consideradas referências a serem consultadas para entender um pouco mais da cena artística de Recife. Trata-se de *Artistas de Pernambuco*,

---

<sup>459</sup> *O Museu do Estado de Pernambuco*. Op. Cit.

<sup>460</sup> O museu conta com o casarão, um palacete de início do século XX e um anexo, onde funciona uma exposição também de longa duração sobre Pernambuco e galerias de exposições temporárias.

publicada em 1982, e *Tratos da Arte de Pernambuco*, publicada em 1984. Na primeira, o autor faz um apanhado, através da seleção a apresentação de algumas obras, de artistas pernambucanos e que atuaram significativamente em sua capital, já na segunda aborda diretamente o meio artístico de início do século XX, mencionando coisas como a estadia de Aurélio de Figueiredo ou Theodoro Braga em Recife, mas em nenhuma das duas publicações consta o nome de Virgílio, tamanho seu apagamento do meio artístico pernambucano. Nem mesmo para referenciar que Murillo La Greca (1899-1985), artista nascido em Palmares que teve boa projeção no mercado nacional, foi seu aluno. Nem mesmo a grande agitação que Virgílio causou nos anos de 1916-1917 merece espaço na história da arte local. A sentença de Porto Carrero parece ter sido tomada a fundo.

Mas voltando à trajetória do pintor, Virgílio não se deixou abater, procurou se defender pela imprensa e seguiu com suas atividades, tanto que no ano seguinte publica o primeiro de seus livros, *Algumas figuras*, uma coletânea de textos e críticas de arte que teve bom recebimento pela imprensa<sup>461</sup>. De fato, se afasta de Recife, seguindo para o Rio Grande do Sul, onde vai dar conferências em Porto Alegre<sup>462</sup> e Bagé, e acaba por expor algumas telas e de lá, segue para Montevideo. No retorno dessa viagem, mais uma vez em Bagé, realiza uma pequena exposição com três paisagens na entrada do *Correio do Sul*. Duas dessas paisagens eram do Rio Grande do Sul, e uma de Paquetá. As telas não foram vendidas, mas sim doadas pelo artista, sendo a exposição apenas para exibi-las<sup>463</sup>.

Do Sul ruma novamente para o Nordeste, dessa vez para a Paraíba, onde expõe 23 de paisagens com seu discípulo Amadeu Medeiros – que já havia exposto com ele no Recife em 1917 – na Congregação Mariana, em João Pessoa. Dessas telas, 11 eram suas e 12 de Amadeu<sup>464</sup>. Entre as obras adquiridas na mostra, consta que o Governo da Paraíba ficou com *Manhã de luz*<sup>465</sup>. Era seu governador Camillo de Holanda, o mesmo que havia encomendado a tela histórica a Parreiras. Virgílio teve ali calorosa acolhida, sendo homenageado nas páginas dos jornais e sendo recebido com entusiasmo pela crítica. A *Colmeia*, uma sociedade nacionalista da Paraíba chegou a oferecer-lhe e a Amadeu, uma recepção para homenageá-los<sup>466</sup> e as relações travadas ali foram profícuas e sem conotações negativas. As notícias do sucesso de Maurício foram replicadas em diários

---

<sup>461</sup> OLIVEIRA, Gabriela. Op. Cit. p. 196.

<sup>462</sup> Aqui apresentado enquanto artista e crítico de arte. A Federação (RS), 22 de novembro de 1918, p. 5

<sup>463</sup> *Correio do Sul* (RS), 16 de fevereiro de 1919

<sup>464</sup> *A União* (PB), 09 de agosto de 1919.

<sup>465</sup> *Correio da manhã* (RJ), 10 de setembro de 1919

<sup>466</sup> *Jornal do Recife* (PE), 21 de agosto de 1919, p. 4

como o *Jornal do Recife*, Revista *A Semana* ou a *Gazeta de Notícias* (RJ), com quem o artista sempre tivera boas relações<sup>467</sup>.

Pelo *Jornal Pequeno* sabemos que Virgílio havia firmado residência no Rio de Janeiro e que em novembro esteve de passagem por Recife para rever amigos e discípulos. Nas duas cidades, por mais que estivesse em plena atuação, pintando paisagens, expondo e atuando como conferencista, não há notícias de exposições suas, mas continua sendo colaborador deste periódico.

Parte, então Virgílio para a Bahia, porém ali não vive a mesma tranquilidade que experimentou em João Pessoa. Voltam a surgir na imprensa as histórias de que seria ele um plagiador e dessa vez, quem reabriu a polêmica foi o pintor baiano Presciliano Silva (1883-1965), que utilizou a coluna de Altamirando Requião, figura influente no círculo intelectual baiano, chegando mesmo a ser deputado federal anos mais tarde. O debate torna-se acirrado, mas Virgílio consegue revertê-lo, jogando seus acusadores um contra o outro<sup>468</sup>. Ali não expõe, mas faz uma conferência na Associação dos Empregados do Comércio e parte pra Aracaju<sup>469</sup>.

Em Sergipe, Virgílio não encontrou problemas, expôs duas paisagens no Instituto Histórico e Geográfico de Sergipe (IHGSE)<sup>470</sup>, fez uma conferência sobre o artista sergipano Tobias Barreto, pintou uma paisagem sergipana para leiloar em ajuda ao levantamento de recursos para a ereção de um monumento em homenagem a Tobias<sup>471</sup> e ainda se tornou sócio correspondente do IHGSE<sup>472</sup>. Parte, então, para Paris, de onde volta no ano seguinte.

Como no capítulo anterior, irei me limitar aos trânsitos até aqui descritos por esses caracterizarem um período comum de trânsito com outros artistas e por ser o momento em que se constrói a carreira de Virgílio Maurício. As décadas seguintes serão, em muito, fruto das impressões que esses trânsitos causaram, positiva ou negativamente. Ao mesmo

---

<sup>467</sup> Os álbuns de recortes montados por Virgílio trazem essa repercussão ao longo de suas páginas.

<sup>468</sup> Sua desavença com Presciliano Silva aparece levemente mencionada em correspondência de uma admiradora recebida por Virgílio e hoje de posse da família. Quem assina é Maria Helena, porém, em mais de uma carta, menciona ser pseudônimo, por se tratar de família influente politicamente em Salvador e precisar se resguardar. Chega a lhe enviar uma fotografia, mas essa não faz parte da correspondência que chegou aos nossos dias, pois, ao que tudo indica, a pedido de Maria Helena, teria sido devolvida. Menciona também que uma foto sua teria sido publicada na *Bahia Ilustrada* de outubro de 1918, no entanto, em contato com a revista, o ânimo em saber quem seria Maria Helena se desfez, pois há três fotografias de “senhorinhas” da sociedade baiana publicadas naquele número.

<sup>469</sup> OLIVEIRA, Gabriela. Op. Cit. p. 199-200

<sup>470</sup> *Correio de Aracaju* (SE), 05 de março de 1920.

<sup>471</sup> *Correio de Aracaju* (SE), 14 de março de 1920

<sup>472</sup> *Diário Oficial de Sergipe*, 20 de março de 1920

tempo, seus trânsitos mudam um pouco nesse período, sua atuação artística vai dando lugar a de crítico e escritor e suas viagens são como palestrante, como autor de livros e não mais como artista em exposição. A década de 1920, portanto, marca algumas viagens do pintor pelo Sul e Sudeste: Santa Catarina, de onde segue para o Paraná, São Paulo e Minas Gerais, sendo essas duas cidades que por motivos diferentes o pintor irá morar. Ao chegar em Florianópolis, em 1921, já se apresenta com mais modéstia do que fazia antes. Virgílio Mauricio, agora, se apresentava como dedicado às artes desde os 14 anos, tendo exposto a primeira vez em Maceió aos 16 e vencedor aos 21 do *Salon* de Paris. Se lançou ao meio artístico carioca em 1910, datando daí sua /' nomeada como pintor e homem de letras<sup>473</sup>.

Em 1923 torna-se colaborador da *Gazeta de Notícias*<sup>474</sup>, o que acaba por dar maior visibilidade à sua carreira, e funda a revista *O mensário da arte*. Suas exposições vão caindo de frequência, sendo marcante a que finalmente realizou no Rio de Janeiro em 1926, expondo 65 quadros. A notícia, dada no jornal *O Estado do Paraná* assim divulga a exposição: “O sr. Virgílio Maurício, cujo título de pintor tem sido grandemente debatido, realizará nesta capital uma exposição de quadros.”<sup>475</sup> Nesse mesmo ano é recusado na Exposição Geral de Belas Artes, por questões de idoneidade moral<sup>476</sup>, ainda como eco de suas polêmicas passadas. A justificativa se deu com base no dossiê do artista pertencente à Sociedade Brasileira de Belas Artes, o que levou o júri, em unanimidade, a não considerar sua probidade profissional digna de crédito, ao que propõe que fosse submetida a “prova devidamente fiscalizada”<sup>477</sup>. Mais uma vez questionado quanto ao seu real valor profissional e marcado pelo descrédito, Virgílio definitivamente não tinha mais espaço no meio artístico carioca. Estava cumprida outra sentença, dessa vez a de Parreiras. Termina, no final deste ano, o curso de Medicina no Rio de Janeiro e segue publicando seus trabalhos, mostrando grande versatilidade em suas atividades. Quando se estabelece em São Paulo, Virgílio é um homem da imprensa e escritor.

Sem querer reacender velhas polêmicas, é interessante sublinhar que muitos membros de sua família, sobrinhos e sobrinhos netos, possuem não só quadros –

---

<sup>473</sup> *O Estado* (SC), 01 de novembro de 1921, p. 02. A notícia de sua visita ao jornal agradecia, ainda, o exemplar ofertado de *Algumas Figuras*.

<sup>474</sup> *Ibidem*.

<sup>475</sup> *O Estado do Paraná*, 22 de setembro de 1926, p. 01

<sup>476</sup> *Gazeta de Notícias* (RJ), 22 de setembro de 1926

<sup>477</sup> Estiveram presentes na reunião do Conselho Superior de Belas Artes os professores: Chambelland; J. O. Corrêa Lima; Petrus Verdié; Diogo Chalreo; Morales de Los Rios; Benno Treidler; Eliseu Visconti; Lucilio de Albuquerque; Saldanha da Gama; R. Amoedo; A. Bracet; Modesto Brocos; e Gastão Bahiana. *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 26 de agosto de 1926, p. 6-7

indicando o quanto de sua produção ficou restrita ao âmbito familiar – mas também estudos seus. Vale salientar, ainda, que em 1927 Virgílio doa para o Museu Mariano Procópio sete desenhos, estudos preparatórios para *Après le rêve* e *L'heures du goûter*<sup>478</sup>. Diante disso, não podemos deixar de lembrar das acusações sofridas por Virgílio de que comprava pinturas e mudava as assinaturas e pensar que, se assim o fizesse, teria comprado também seus estudos...

No ano de 2018, na cidade do Rio de Janeiro, foi realizado um leilão e dentre suas peças haviam quatro telas de Virgílio Maurício, sendo um estudo de mãos, uma vista com marinha, um painel decorativo e *Pedra de Itapuca, Niterói*. As telas pertenciam a um sobrinho neto de Virgílio e duas delas foram compradas por membros da família.



Imagem 67: Virgílio Maurício, Estudo de mãos, s/d, Óleo sobre tela colado em Eucatex, 46 x 53 cm  
Foto: Moema Alves

---

<sup>478</sup> *Gazeta Commercial* (MG), 20 de janeiro de 1927.



Imagem 68: Virgílio Maurício, Vista com Marinha. s/d. Óleo sobre tela colado em cartão, 40 x 66 cm  
Foto: Moema Alves



Imagem 69: Virgílio Maurício, Painel Decorativo. Óleo sobre tela, 89 x 139 cm.  
Foto: Moema Alves



Imagem 70: Virgílio Maurício, Pedra de Itapuca, Niterói, 1917, Óleo sobre cartão, 26 x 34,5 cm.  
Foto: Moema Alves

Muitas das telas de Virgílio ficaram de posse da família e, já ao fim da vida, passando por dificuldades financeiras, Virgílio passa a viver na casa de seu irmão Miguel, em Belo Horizonte e acaba vendendo a ele muitas obras suas e sua coleção particular<sup>479</sup>. Uma vez afastado de toda a vida agitada e boêmia que construiu para si e precisando da ajuda do irmão para viver, caiu em depressão. Falece o pintor, crítico e também médico, aos 45 anos de idade, distante de todos os holofotes que conseguiu atrair para si.

Mas o que gostaria de mais uma vez reforçar é que o trânsito de Virgílio nos mostra que os mundos da arte sempre estiveram em contato, com relações mesmo estreitas, apesar de distâncias e outros modos de comunicação que diferem na agilidade do que conhecemos hoje. Os distintos mundos regionais não deixavam de estar atentos a valores, gosto e reputações em circulação pelo Brasil. Não podemos deixar de notar, também, que os lugares onde Maurício teve mais sucesso, foram aqueles com a vida artística menos expressiva, como João Pessoa e Aracajú. Nos outros centros urbanos regionais, por mais que tenha tido boa acolhida a princípio e realizado boas vendas e angariando alunos, acabaram por se tornar ambientes fechados ao artista devido à eclosão de polêmicas que manchariam sua reputação profissional e moral.

<sup>479</sup> ROCHA, Maria Cecília Maurício da. Op. Cit. p. 98

Se um artista causa polêmica, se suas obras carregam dúvidas, essas questões irão com ele por onde for. Isso faz parte do trânsito. Se há um reinventar-se a cada novo local onde tenta uma nova vida, o exemplo de Maurício nos mostra que há um limite até onde se pode chegar. Reputação, fatos, acusações, tudo isso circula. No entanto, independentemente de ter sido considerado artista ou copista, de ter ou não sido acusado injustamente, Virgílio Maurício movimentou a cena artística nacional, atuando em várias frentes, buscando se firmar em vários meios e reacendendo em vários momentos, devido a seus trânsitos, discussões sobre plágio e originalidade na arte e sobre qual deveria ser a moral de um artista pelos quatro cantos do Brasil. Mesmo por onde não passou, mesmo que postumamente, seu nome foi, em algum momento mencionado por conta de uma ou outra polêmica. Já suas obras, por outro lado, tiveram menos repercussão. Aquelas poucas adquiridas por governos, acabaram se perdendo com o tempo. E daquelas que foram vendidas ou doadas, tendo fim coleções privadas, talvez mesmo pela invisibilidade a que ficou relegado o pintor, não se sabe o paradeiro. Com exceção da tela da Fundação Chalita, em Maceió, as telas que colocou em trânsito para venda não tiveram o mesmo fim que muitas das telas de Aurélio de Figueiredo: a passagem do privado ao público.

Howard Becker nos diz que:

No essencial, a História relata os feitos dos vencedores. E a História da arte relata as inovações que suscitaram vitórias institucionais, as que conseguiram criar em seu torno todo o aparato de um mundo da arte, que mobilizaram pessoas em número suficiente para cooperar regularmente e que lograram promover novas ideias<sup>480</sup>.

Assim, podemos dizer que Virgílio, por mais que tenha mobilizado uma rede, transitado e jogado com as regras da arte, não suscitou as “vitórias institucionais”, ficando de fora dos acervos e da própria História da arte nacional até então. Mas, fato central, sem dúvida, para que não só a figura de Virgílio, mas suas obras passassem a ser foco de interesse em pesquisas – ou mesmo passarem a ser pouco a pouco conhecidas – foi sua entrada posterior no Museu do Estado de Pernambuco e na Pinacoteca do Estado de São Paulo. Uma vez nesses acervos, suas obras saem do apagamento a que estavam relegadas e passam a sugerir novos questionamentos sobre os caminhos que percorreram até chegarem ali. Assim, se seu trânsito ajuda a criar sobre si um discurso de dúvida sobre ter

---

<sup>480</sup> BECKER, Howard. Op. Cit. p. 240.

sido ou não um falsário e contribuiu para que durante décadas houvesse total ausência de suas telas nos acervos de museus pelo Brasil, a incontável projeção que teve em seu período de atuação e sua larga circulação pelo país deixaram muitos rastros, impossibilitando que essa invisibilidade que o cercava se perpetuasse. Parte desses rastros está na imprensa, parte são suas próprias obras que, a partir da presença nos museus, estão possibilitando que outras voltem a aparecer.

## Conclusão

### Os artistas se encontram no museu

*O encanto de viajar está na própria viagem*

Mário Quintana

Nossos companheiros de viagem, Aurélio de Figueiredo, Antônio Parreiras e Virgílio Maurício, foram incansáveis viajantes e por isso mesmo exemplares na busca em conectar os mundos da arte de diferentes regiões do Brasil. Através de suas tentativas para “colocar sua arte” a diferentes públicos, pudemos acompanhar como circulavam as pinturas pelo território nacional entre as últimas décadas do século XIX e as primeiras do XX. Mesmo não sendo de uma mesma geração – considerando o seu período de formação –, eles compartilharam das mesmas práticas que regiam os mundos da arte nacional, assim como as mesmas regras para que seu trânsito artístico pudesse ocorrer.

Mais do que circular entre os mesmos circuitos sociais da arte, mais do que se deslocar entre as mesmas cidades, os artistas que se colocavam em trânsito nesse período seguiam passos próximos que organizavam um padrão de práticas que garantia o sucesso das empreitadas. Para além das questões próprias da viagem, sua organização e sucesso se baseava na construção da relação com a imprensa e a crítica de arte, bem como com as personalidades da política, dos governos, da elite cultural e econômica. Era imprescindível a projeção da atividade do artista e de sua arte nos lugares de sua estada. Assim, os artistas em viagem se empenhavam em fazer circular notícias sobre si, investindo na publicidade de sua presença local para alcançar a visibilidade pública, da recepção de sua criação. Se vimos que diversos fatores influenciavam na hora de colocar-se em viagem, constatamos também que os destinos escolhidos se caracterizavam menos por um circuito comercial de arte organizado e mais pela existência de um círculo social promissor de potenciais clientes abastados e capazes de animar encomendas particulares e de governo.

Podemos traçar, ainda, algumas semelhanças comuns aos três artistas que também foram condutores de nossa viagem: primeiro, o fato de todos terem recebido críticas positivas e negativas ao longo da carreira; mas também a larga presença de paisagens no trânsito, embora tenham se dedicado e identificado com outros gêneros; o fato de todos terem, por mais de uma vez, experiência de residência na Europa; todos, em algum

momento, se dedicaram à docência, embora essa, para nenhum deles, tenha sido a principal fonte de renda; e todos, ao fim da vida, ficaram com número considerável de telas que não haviam sido vendidas: Aurélio, além de obras que ficaram na família, teve direito a uma exposição póstuma; Virgílio que não teve descendentes diretos, teve as obras divididas entre os membros da família; e Parreiras, que dos três certamente foi o que teve a carreira mais longa e, em consequência, o que mais vendeu, tem um museu que leva seu nome, onde era sua residência em Niterói e cuja parte considerável do acervo provém de seus próprios trabalhos que não haviam sido vendidos.

A dedicação à pintura de paisagem, certamente, pode ser um ponto em comum entre os artistas que se colocavam em trânsito, indicando como o gênero era próprio para a circulação de um artista e disseminação de sua obra. Por outro lado, o sucesso das viagens de artistas dependia igualmente da versatilidade criativa, uma vez que as encomendas conquistadas podiam conduzir à exploração de outros gêneros como o retrato, no caso de Aurélio, e a pintura histórica, no caso de Parreiras. O padrão se impunha mesmo para aqueles que tinham preferência por outros gêneros, o que bem claro nos exemplos de Aurélio e sua evidente pretensão de ser um pintor de telas históricas, e Virgílio, com seu declarado interesse em se firmar como pintor de nu.

Já separadamente, cada um dos três artistas estudados nos apresentou questões-chave para tratarmos os mundos da arte do Brasil na virada do século XIX para o XX.

Com Aurélio, vimos um artista que se lançou ao trânsito não só entre séculos, mas também entre regimes políticos. Um pintor que transita entre províncias e estados; entre a aristocracia do Império e os governos descentralizados do sistema federativo. Nesse capítulo, vimos que o trânsito de artistas e suas obras apontou para a renovação artística demarcando um contexto de predomínio da pintura de paisagem – mesmo que os artistas tivessem preferência por outros temas e motivos. Havia uma demanda que expressava os modos de ver da época e que se associava ao trânsito desses artistas. Nesse sentido, podemos dizer que havia uma imposição do gênero de pintura de representação da natureza, principalmente em função daqueles que montavam suas coleções particulares e que integravam o ambiente das residências familiares.

Parreiras, por sua vez, nos levou a lugares não percorridos por Aurélio e nos proporcionou identificar roteiros de norte a sul do país, revelando os centros regionais dos mundos da arte no Brasil, capitais de estados marcadas por distintos contextos de riqueza, além de polos artísticos tradicionais como o Rio de Janeiro, Recife e Salvador, incorporando São Paulo, centro da riqueza do café na virada do século; Porto Alegre,

centro da indústria da carne; e Belém, centro da riqueza da borracha. Acompanhando as encomendas artísticas decorrentes de seu trânsito em viagens pelo país, percebemos também, o papel da pintura na construção de um imaginário regional de sentido político decorrente da ordem do federalismo instaurada pelo regime republicano instituído a partir de 1889 e, especialmente, depois da Constituição de 1891. Nesse caso, a associação dos artistas com as elites políticas regionais foi o viés para a promoção de sua criação artística e especialmente de sua visibilidade.

Por fim, o estudo de caso de Virgílio Maurício traduz um percurso em torno do qual se estabeleceu a invisibilidade e, por consequência, seu esquecimento. Com ele, vimos que as condições de consagração de um artista dependem do processo de institucionalização e musealização de suas obras, o que garante que sua criação ultrapassasse o seu próprio tempo histórico e se projete para no futuro como marca da ação coletiva dos mundos da arte de uma época, garantindo que a obra se mantenha em exposição e visível.

A partir das viagens desses três artistas, conhecemos os novos centros regionais e as dinâmicas sociais que caracterizaram os mundos da arte do Brasil de entresséculos e, colocados aqui sob as lentes do trânsito, podemos acompanhar como a circulação de suas obras artísticas contribuíram para a disseminar coleções de arte no país.

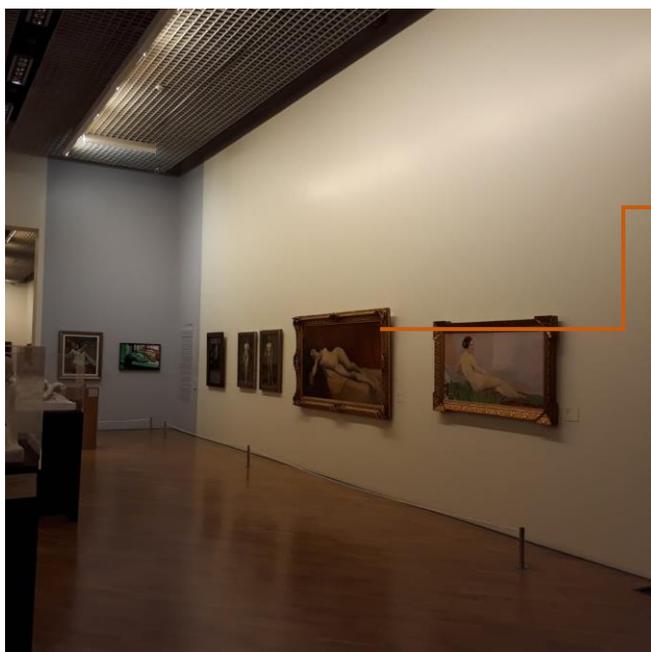
Em vida, nossos três companheiros de viagem, em alguns momentos, estiveram juntos. Tudo bem que só podemos conjecturar ou mesmo imaginar alguma situação que tenha reunido os três, mas certamente para dois a cada vez, sabemos que ocorreu. Por vezes, dois desses artistas estavam em trânsito juntos, ou atuando em um mesmo lugar. Aurélio e Parreiras, por exemplo, eram próximos e por mais de uma vez estiveram envolvidos em questões comuns. Cito aqui o caso da Exposição Internacional de Chicago, em 1894, onde havia trabalhos de ambos e que, ambos discordando da comissão que representava o Brasil na exposição, assinaram o manifesto, junto ainda com Pedro Américo e Victor Meireles, que decidia a retirada de seus trabalhos em julgamento. Parreiras e Virgílio participaram da exposição coletiva em São Paulo, em 1910, fora o encontro conturbado dos dois em Recife em 1917. Ou seja, o trânsito também fazia com que os artistas se cruzassem, se conhecessem, disputassem, se entendessem, se estranhassem. As coleções de quadros desses artistas, como vimos para o caso de Parreiras, evidenciavam essas relações que se faziam em diferentes meios artísticos e em diferentes momentos.

No entanto, se para o passado só podemos especular sobre a possível presença dos três em um mesmo lugar, para o presente isso se concretiza nas coleções de pintura. A presença das obras desses artistas nos acervos de museus – para ficar aqui atrelada à questão do acesso público – acaba promovendo esse encontro de personagens, histórias, visualidades e concepções de arte.

Particularmente, só há um museu, um único museu até o momento, em que podemos ver nossos três viajantes no mesmo acervo, e ele é a Pinacoteca do Estado de São Paulo. Cada um entrou em um momento diferente no acervo: Aurélio, por compra direta do artista, seguida de compra e doação de terceiros ao longo dos anos; Parreiras, de quem mais se tem peças na coleção, entrou a partir de compra direta, de compra de terceiros, de transferência de acervo e de doação; já Virgílio, o último a entrar no acervo, o faz via doação de sua família algumas décadas após sua morte. O Aurélio da Pinacoteca é o das paisagens e retratos; o Parreiras é o multifacetado artista de nu, gênero e paisagens; e Virgílio figura na parede de um dos mais importantes museus do país, exatamente como gostaria de ser conhecido: como um pintor de nus.

Sabemos que a hierarquia artística, nos museus, não se dá apenas em seus corredores, mas também nos lugares destinados às obras em suas reservas. Ao longo dos anos, muitas posições foram ocupadas pelos quadros dos nossos três companheiros de percurso, mas vale registrar que *hoje* não só os encontramos no mesmo acervo, como também na mesma exposição de longa duração! Na Pinacoteca do Estado de São Paulo, nas salas *Gêneros de pintura* e *O ensino acadêmico*, frente a frente no espaço do mesmo salão, convivem harmoniosamente Aurélio de Figueiredo, Antônio Parreiras e Virgílio Maurício.

Ironicamente, Virgílio que tanto desrespeitou as regras para formação e consagração de um artista, hoje, muito por conta da tela exposta na Pinacoteca (*Après le rêve*, medalha no *Salon* em 1913) figura como exemplar da sala intitulada *O ensino acadêmico*. Já Aurélio e Parreiras dão vida às paisagens: o primeiro, com *Praia de Fortaleza*, já o segundo, com *Baía Cabrália* e *Ventania* (quadro realizado na Itália em 1888). Esses, estampados na mesma parede, apresentam, também, as marcas do trânsito.



*Après le rêve.* Ao lado identificamos, ainda, a obra *Nu inacabado*, de Oscar Pereira da Silva.

Imagem 71: Pinacoteca do Estado de São Paulo. Sala 5 - Ensino Acadêmico.  
Foto: Moema Alves, 2019.

*Praia de Fortaleza*

*Baía Cabrália e Ventania*



Imagem 72: Pinacoteca do Estado de São Paulo. Sala 6 - Gênero de Pintura  
Foto: Moema Alves, 2019.

Para os outros museus abordados aqui e espalhados pelo país, muito por conta da invisibilidade de Maurício, iremos encontrar apenas dois de cada vez. No Museu Histórico Nacional; Museu Nacional de Belas Artes; Museu da República; Museu de Arte de Belém; Museu do Estado do Pará; Pinacoteca do Estado do Amazonas; por exemplo, encontramos Aurélio e Parreiras. Encontrar Virgílio, como vimos, é um pouco mais difícil, mas o Museu do Estado de Pernambuco acaba promovendo seu encontro com Parreiras. E mais uma vez Recife coloca ambos em contato...

A presença desses artistas nos museus permite que sempre se lance novos olhares para eles e para suas obras. E, no fundo, se estudar o trânsito de artistas e obras acabou nos levando à história das coleções, ao estudá-las, somos diretamente levados a conhecer a história desse trânsito artístico. Assim, de certa forma, o trânsito de uma obra e das histórias que ela carrega apenas se inicia com o trânsito dos artistas.

E como não pensar nisso ao avaliar meu próprio movimento enquanto pesquisadora? A história do trânsito de artistas e obras obrigou o meu próprio trânsito. Só me senti realmente próxima de meu objeto de estudo quando consegui sair literalmente estrada afora em busca dele. Ao enfrentar os desafios para me colocar em trânsito e aproveitar da melhor forma esses deslocamentos, tive o sentimento de que nossos artistas passaram pelo mesmo processo. Assim, ao fim e ao cabo, não posso dizer que o roteiro percorrido era somente meu, pois, antes de tudo, precisei das rotas deles para definir as minhas próprias; precisei que antes *eles* tivessem traçado seus planos de viagem, para então eu, enfim, tratar meus rumos.

Deslocar-se pelo Brasil, portanto, é uma forma de colocar em circulação obras e discussões próprias da história da arte. Deslocar-se pelo Brasil, nesse caso, é fazer com o que foi posto em circulação permaneça com a característica de provocar olhares descentralizados sobre arte no Brasil, posto que a própria descentralização de coleções promovida em parte pelo trânsito de artistas pressupõe a ampliação e a descentralização, também, do acesso à arte, perpetuando assim, novas possíveis conexões. O trânsito dos artistas, em termos de deslocamento físico, pode ter fim, mas o de suas obras e do que elas provocam por meio de suas exposições, motivam a pesquisa em história da arte e alargam o horizonte de sua estrada.

Findo o trânsito desses artistas, ou melhor dizendo, dessa narrativa sobre seus trânsitos. Finda, por ora, nossa viagem, mas a estrada se mantém aberta.

## Fontes

### Periódicos consultados

#### Alagoas

- Correio das Alagoas;
- Diário do Povo;
- O Norte;
- O Semeador;
- O Gutenberg;
- O Pyrausta.

#### Amazonas

- Jornal do Commercio;
- Commercio do Amazonas;
- Correio do Norte;

#### Bahia

- O Contemporâneo;

#### Minas Gerais

- O Pharol;
- O Estado de Minas;
- Gazeta Commercial;
- Minas Gerais.

#### Maranhão

- Pacotilha;
- Diário do Maranhão.

#### Pará

- A Província do Pará;
- Folha do Norte;
- Diário do Gram-Pará;
- O Estado do Pará;
- Diário de Notícias;
- O Jornal.

#### Paraíba

- A União

#### Paraná

- O Estado do Paraná

#### Pernambuco

- Jornal Pequeno;
- O Diário de Pernambuco;
- Jornal do Recife;

#### Rio Grande do Sul

- Correio do povo;
- A Federação;
- Correio do Sul.

#### Rio de Janeiro

- Jornal do Brasil;

- Diário de Notícias;
- Diário do Brasil;
- Guanabara;
- Jornal do Commercio;
- Correio da Manhã;
- O Paiz;
- O Fluminense;
- O Jornal;
- Kósmos;
- O Malho;
- A Ilustração Brasileira;
- Gazeta de Petrópolis;
- Gazetinha;
- Novidades;
- Gazeta de Notícias;
- Monitor Campista;
- A Estrella;
- A Época;
- A Notícia;
- A Estação.

#### Santa Catarina

- O Estado

#### São Paulo

- O Estado de São Paulo;
- O Correio Paulistano;
- Vida Paulista;
- O Comércio de São Paulo.

#### Sergipe

- Correio de Aracaju;
- Diário Oficial de Sergipe.

#### Museu Parreiras

##### Catálogos

Catálogo: "Oitava exposição de paisagens de Antônio Parreiras e da primeira de seus discípulos: Mathilde Ferreira, Madruga Filho, Paulo de Mendonça e Julio Seabra", Rio de Janeiro, 1892.

Catálogo: "Exposição Parreiras", Rio de Janeiro, 1896.

Catálogo: "Exposição Parreiras", Rio de Janeiro, 1901.

Catálogo: "XXIII Exposição de quadros de Antônio Parreiras", Rio de Janeiro, 1903.

Catálogo: " XXIV Exposição de trabalhos de Antônio Parreiras", Rio de Janeiro, 1904.

Catálogo: "Antônio Parreiras: XXVI Exposição", Rio de Janeiro, 1905.

Catálogo: "Exposição Parreiras - Pará 1905".

## Correspondência de amigos e família para Antônio Parreiras

Cartão de visita de Coelho Neto para Antônio Parreiras, manuscrito, local indeterminado, 18 de maio de 1905.

## Fotos Antigas

Fotografia - autoria não determinada. pintores e amigos de Antônio Parreiras, 1887 circa, sépia, 18,0 x 21,0 cm.

## Pinacoteca do Estado de São Paulo

### Centro de Documentação e Memória

#### Fundo Aurélio de Figueiredo

Catálogo: "Exposição de pintura de Aurélio de Figueiredo", São Paulo, s/d.

Catálogo: "Exposição de pintura de Aurélio de Figueiredo", Belém, 1907.

Catálogo: "Exposição de pintura dos últimos trabalhos de Aurélio de Figueiredo", Rio de Janeiro, 1910.

Catálogo: "Exposição de pintura de Aurélio de Figueiredo", São Paulo, 1912.

Catálogo: "Exposição de pintura dos últimos trabalhos de Aurélio de Figueiredo", Rio de Janeiro, 1924.

#### Fundo Virgílio Maurício

Livros de recortes;

Livros de autógrafos;

Cartas e bilhetes;

*O Mensário de arte* (SP), Ano II, nº 4, março de 1936.

#### Pasta Virgílio Maurício

Carta de Maria Cecília Maurício da Rocha endereçada ao diretor Alfredo Gomes, 18 de agosto de 1975.

#### Núcleo de Acervo Museológico

Inventário PINA10328 e PINA10328\_01

#### Museu Histórico Nacional

Processo 12-1937. Coleção Coelho Neto.

## Museu da República

### Inventários das obras

Aurélio de Figueiredo. Floriano Peixoto. Inventário 000. 199;

Aurélio de Figueiredo. ARCOVERDE, Joaquim Arcoverde de Albuquerque Cavalcanti, Cardeal Inventário 000. 025;

Aurélio de Figueiredo. Compromisso Constitucional. Inventário 000.607.

## Museu Nacional de Belas Artes

F. Aurélio de Figueiredo (catálogo da exposição comemorativa do centenário de nascimento). Rio de Janeiro, out.-nov. 1956.

### Fichas – Donato

Francisco Aurélio de Figueiredo. Copo d'água, 1893;

Francisco Aurélio de Figueiredo. Pico de Itacolomi, Ouro Preto, MG, 1894;

Francisco Aurélio de Figueiredo. Pátio da Casa dos Contos, Ouro Preto, MG, 1894;

Francisco Aurélio de Figueiredo. Francesca da Rimini, 1883;

Francisco Aurélio de Figueiredo. A dádiva, 1891;

Francisco Aurélio de Figueiredo. Retrato da Baronesa de Capanema, s/d;

Francisco Aurélio de Figueiredo. Retrato de Inácio Porto Alegre, 1878;

Antonio Parreiras. Gragoatá depois da trovoada, Niterói, RJ, 1886;

Antonio Parreiras. Vieux parc, Paris, 1914;

Antonio Parreiras. Funeral em San Donná, Itália, 1889;

Antonio Parreiras. Turbínio, Veneza, Itália, 1888;

Antonio Parreiras. Canto de praia, Santo Domingo, Niterói, RJ, 1886;

Antonio Parreiras. Sertanejas, 1896;

Rosalvo Ribeiro. Paisagem com figura, 1893;

Rosalvo Ribeiro. Rua da Bretanha, 1893;

Rosalvo Ribeiro. Paisagem, 1896;

Rosalvo Ribeiro. Paisagem com riacho, 1893;

Rosalvo Ribeiro. Marinha, 1894;

## Museu Regional de Areia

Manuscrito original de *O Missionário*, de Aurélio de Figueiredo.

Manuscrito original de *Alheias Searas*, de Aurélio de Figueiredo.

## Museu do Estado de Pernambuco

### Fichas de inventário

Antônio Parreiras. Flor brasileira, 1912 – N° de Inventário: 903;

Virgílio Maurício. Après le bal, 1916 – N° de Inventário: 908;

Virgílio Maurício. Orientale, 1914 – N° de Inventário: 902;

Walfrido Mauricea. Cruz do patrão, 1915 – N° de Inventário: 763;

Walfrido Mauricea. Fortaleza do buraco, 1915 – N° de Tombo: 666.

## Museu do Estado do Pará

MENDES, Anna Carreira. *Telas de valor histórico e retratos de personalidades ilustres que guarnecem os principais salões do Palácio do Governo*. 1952.

Ficha catalográfica: Oscar Pereira da Silva. Interior de cozinha – MEP-99/1.1/0008.1. – LS

## Instituto Ricardo Brennand

### Ficha de identificação

Antônio Parreiras. A da Baía do Rio de Janeiro, 1928 - 2001/000097;

Antônio Parreiras. Interior de Floresta em Teresópolis, 1896 - 2001/000096;

Antônio Parreiras. Paisagem (Atribuição), 1924;

Francisco Aurélio de Figueiredo e Melo. Trecho de Paisagem, 1889 - 2001/000090;

Francisco Aurélio de Figueiredo e Melo. Trecho de Paisagem, 1915 - 2001/000091.

## Memorial do Livro Moronguetá

### Biblioteca Clóvis Moraes Rego

BELÉM. Prefeitura Municipal. Gabinete do Prefeito. *Telas a óleo: pequeno guia*. Belém: Falângola, 1959. 16 p. Universidade Federal do Pará.

BARBOSA, José Maria de Azevedo. *A Polêmica de De Angelis com o governo da Província do Pará*, Belém, 1970, 7 p. Universidade Federal do Pará.

PARÁ. Governo do Estado. *Salão dos Capitães, generais e governadores*. Belém, p. 15-21. Universidade Federal do Pará.

## Arquivo Público do Estado de São Paulo

### Fundo Theodoro Braga

#### IHGSP 431: Correspondências

Carta de Luiz Porto Carreiro a Theodoro Braga. 23 de julho de 1917

## IHGSP 432: Atividade artística

Grupo: Documentação de trabalho

Subgrupo: Atividade artística: exposições de arte de terceiros

Catálogo: "Exposição de pintura do Snr. Joseph Casse"

Catálogo: "Exposição Azevedo"

Catálogo: "Exposição de pintura de Aurélio de Figueiredo"

Catálogo: "Exposição Fernandez"

Catálogo: "Exposição de quadros do pintor brasileiro J. Fernandez Machado"

Catálogo: "Exposição de quadros do artista Carlos de Servi"

Catálogo: "1ª Exposição de pintura de João Batista da Costa na cidade de Belém do Pará"

Catálogo: "Exposição de pintura de Oscar P. da Silva"

Catálogo: "Exposição de pintura. Proprietário: Francisco Estrada"

Catálogo: "Exposição de pintura de Nina Felicio dos Santos (Nios)"

Catálogo: "Exposição de pintura de Virgilio Mauricio"

Catálogo: "Catálogo da exposição de quadros do pintor espanhol Luis Graner"

Catálogo: "Exposição de pintura em benefício dos flagelados da seca. Quadros da Exm<sup>a</sup> Sr<sup>a</sup> D. C. Capper Alves de Souza"

Catálogo: "Três séculos de modas (1616-1916)"

Catálogo: "Catálogo da exposição de pintura organizada por Paulo Forza"

Convite: "Exposição de pintura" - organizada por Paulo Forza

Subgrupo: Atividade artística: exposições de Theodoro Braga

Catálogo: "Exposição Theodoro Braga" - 1906

Catálogo: "Exposição Theodoro Braga" - 1908

Catálogo: "Primeira Exposição Paraense de Belas Artes - Catálogo"

"Catálogo do Primeiro Salão de Pintura do Pará"

Catálogo da Exposição no Centro Comercial Paraense

"Catálogo do Segundo Salão de Pintura do Pará"

Convite para exposição do Retrato de Antonio Lemos - 1910

Anotações pessoais de Theodoro Braga

## Arquivo Público Estadual Jordão Emerenciano

### Coleções Particulares

Catálogo da Coleção de quadros da Pinacoteca de José Ferreira Baltar, nº 1. Coleção: CTJ. 00. 00, Nº: CTJ d. 01, P. 15, S. 04.

Catálogo da Coleção de quadros da Pinacoteca de José Ferreira Baltar, nº 2. Coleção: CTJ. 00. 00, Nº: CTJ d. 01, P. 15, S. 04.

## Arquivo Público do Estado do Pará

### Intendência Municipal de Belém.

Alfândega do Pará, 03 de outubro de 1908. Intendência Municipal de Belém. Ofícios recebidos. 1908. Envelope 35.

Alfândega do Pará, 25 de novembro de 1908. Intendência Municipal de Belém. Ofícios recebidos. 1908. Envelope 35.

## Centro de Memória da Amazônia

### Supremo Tribunal Federal

Apelação de ação ordinária de indenização dos danos causados ao patrimônio de Antônio José de Lemos e Ignez Maria de Lemos. 1917. Autor: Ignez Maria de Lemos. Réu: O Estado do Pará.

## Decretos e Leis

Decreto n. 879 de 18 de outubro de 1890.

Decreto-lei nº 25, de 30 de novembro de 1937.

Decreto nº 6.759 de 05 de fevereiro de 2009

Lei nº 3.270, de 28 de setembro de 1885.

## Manuais, Catálogos, Relatórios e Projetos

*Academia Imperial das Belas Artes, Rio de Janeiro.* Rio de Janeiro: Typ. E Lithographica Vapor, Lombaerts e Comp., 1884. não paginado, il. (Org. por L. de Wilde).

*Projeto de Reforma no Ensino das Artes Plásticas, apresentado ao cidadão Ministro e Secretários dos Negócios do Interior pelos cidadãos Montenegro Cordeiro, Décio Villares e Aurélio de Figueiredo.* Rio de Janeiro: Typ. Central, 1890.

*O Município de Belém.* 1897-1902. Relatório apresentado ao Conselho Municipal de Belém na sessão de 15 de novembro de 1902 pelo intendente Senador Antônio José de Lemos. Belém: Typografia de Alfredo Augusto Silva, 1902

*O Município de Belém.* 1907. Relatório apresentado ao Conselho Municipal de Belém pelo intendente Senador Antônio José de Lemos. Belém: Arquivo da Intendência municipal, 1908

*Manual de Importação e Exportação de Obras de Arte.* Associação Brasileira de Arte Contemporânea [ABACT]. São Paulo, 2013. Disponível em: [http://latitudebrasil.org/media/uploads/publicacoes/issuu/manualexportaca\\_1.pdf](http://latitudebrasil.org/media/uploads/publicacoes/issuu/manualexportaca_1.pdf). Acesso em: janeiro de 2019.

## Sites consultados

Biblioteca Virtual do Amazonas: <http://bv.cultura.am.gov.br/>

DezenoveVinte: arte no Brasil do século XIX e início do XX:  
<http://www.dezenovevinte.net/>

Museu Paulista – acervo: <http://acervo.mp.usp.br/IconografiaV2.aspx#>. Acesso em: janeiro de 2019.

Paraíba Criativa: <http://www.paraibacriativa.com.br/artista/museu-regional-de-areia/>. Acesso em: junho de 2018

## Referências Bibliográficas

### Artigos

ALVES, Teresa. Paisagem - em busca do lugar perdido. In: *Finisterra*, XXXVI, 72, 2001, pp. 67-74.

AMARAL, Aracy. O Modernismo brasileiro e o contexto cultural do Anos 20. *Revista USP*, São Paulo, n. 94, p. 9-18, Junho/Julho/Agosto 2012.

AMARAL, Ilídio do. Acerca da "Paisagem": Apontamentos para um debate. In: *Finisterra*, XXXVI, 72, 2001. pp. 75-81.

AMBRIZZI, Miguel Luiz. O olhar distante e o próximo - a produção dos artistas-viajantes. *19&20*, Rio de Janeiro, v. VI, n. 1, jan./mar. 2011. Disponível em: [http://www.dezenovevinte.net/artistas/viajantes\\_mla2.htm](http://www.dezenovevinte.net/artistas/viajantes_mla2.htm).

AMORIM, Etevaldo. Virgílio Maurício, genial e polêmico. Disponível em: <http://www.historiadealagoas.com.br/virgilio-mauricio-genial-e-polemico.html>. Acesso em: 25 de outubro de 2016.

ANDERMANN, Jens. Espetáculos da Diferença: A Exposição Antropológica Brasileira de 1882. In: *Topoi*. Revista de História. Vol. 5, N. 9, jul-dez de 2004. p. 128-170. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/topoi/v5n9/2237-101X-topoi-5-09-00128.pdf>. Acesso em: maio de 2018.

AVANCINI, José Augusto. A paisagem de pintura em Porto Alegre, c.1890 – c.1950. In: *Oitocentos - Arte Brasileira do Império à República - Tomo 2*. / Organização Arthur Valle, Camila Dazzi. - Rio de Janeiro: EDUR-UFRRJ/DezenoveVinte, 2010. Disponível em: [http://www.dezenovevinte.net/800/tomo2/files/800\\_t2\\_a25.pdf](http://www.dezenovevinte.net/800/tomo2/files/800_t2_a25.pdf). Acesso: março de 2016. p. 290-304.

BALDASARRE, María Isabel. Falsos de autor. Sobre lo falso, lo auténtico y su coleccionismo. In: Original, cópia... Original? *III Congreso Internacional de Teoría y Historia del Arte y XI Jornadas del CAIA*. Buenos Aires: Centro Argentino de Investigadores de Artes – CAIA, 2005.

\_\_\_\_\_. Sobre los inicios del coleccionismo y los museos de arte en la Argentina *Anais do Museu Paulista*. São Paulo. N. Sér. v.14. n.1., jan.- jun. 2006, pp. 293-321.

BALDASARRE, María Isabely; DOLINKO, Silvia. Itinerarios de imagen. *Acerca de las historias de las artes visuales en la Argentina*. Papeles de Trabajo, Año 4, N° 7, abril 2011, pp. 129-141.

BARATA, Mário. Origem dos museus históricos e de arte no Brasil. In: *Revista do IHGB*. Rio de Janeiro, 147 (350), pp. 22-30, jan./mar. 1986.

BARBOSA, Ana Mae. Artes plásticas no Nordeste. *Estudos Avançados*. nº 11 (29). 1997. p. 241-255.

BOHNS, Neiva Maria Fonseca. Estabelecer-se ou perambular: os desafios dos artistas na Província de São Pedro. In: *Anais do XXXI Colóquio CBHA 2011*. p. 167. Disponível em: [http://www.cbha.art.br/coloquios/2011/anais/pdfs/neiva\\_bohns\\_anaiscbha2011.pdf](http://www.cbha.art.br/coloquios/2011/anais/pdfs/neiva_bohns_anaiscbha2011.pdf). Acesso em: outubro de 2018.

BORGES, Luiz Carlos; BOTELHO, Marília Braz. Positivismo e artes plásticas: o Museu Nacional e a I Exposição Antropológica Brasileira (1882). In: *Anais do XIII Encontro Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação*. Rio de Janeiro, 2012. Disponível em:

<http://enancib.ibict.br/index.php/enancib/xiiienancib/paper/viewFile/3927/3050>, Acesso em: maio de 2018.

CAETANO, Renata Oliveira. A experiência modernista em viagens: algumas possibilidades. *19&20*, Rio de Janeiro, v. X, n. 1, jan./jun. 2015. Disponível em: <<http://www.dezenovevinte.net/uah1/roc.htm>>

CARDOSO, Renata Gomes. Anita Malfatti em Paris, 1923-1928. *19&20*, Rio de Janeiro, v. IX, n. 1, jan./jun. 2014. Disponível em: <[http://www.dezenovevinte.net/artistas/artistas\\_amalfatti.htm](http://www.dezenovevinte.net/artistas/artistas_amalfatti.htm)>.

CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. Os embates no meio artístico carioca em 1890 - antecedentes da Reforma da Academia das Belas Artes. *19&20*, Rio de Janeiro, v. II, n. 2, abr. 2007. Disponível em: [http://www.dezenovevinte.net/criticas/embate\\_1890.htm](http://www.dezenovevinte.net/criticas/embate_1890.htm). Acesso em: julho de 2018.

CERAVOLO, Suely Moraes. O Museu do Estado da Bahia, entre ideais e realidades (1918 a 1959). *Anais do Museu Paulista*. São Paulo. N. Sér. v.19. n.1. p. 189-243. jan.-jun. 2011. p. 189-243.

CERDERA, Fábio Pereira. Paisagem, narrativa e identidade na pintura de Antônio Parreiras. In: *Oitocentos - Arte Brasileira do Império à República - Tomo 2.* / Organização Arthur Valle, Camila Dazzi. - Rio de Janeiro: EDUR-UFRRJ/DezenoveVinte, 2010. Disponível em: [http://www.dezenovevinte.net/800/tomo2/files/800\\_t2\\_a25.pdf](http://www.dezenovevinte.net/800/tomo2/files/800_t2_a25.pdf). Acesso: março de 2016. p. 218-232.

CHAVES, Dyógenes. Artes visuais na Paraíba: 1900-2010. In: *Arte e crítica – Jornal da ABCA*, nº 27, Ano XI - Junho de 2013. Disponível em: <http://www.f2mvirtual.com.br/abca/n27/13artigos-dyogenes.html>. Acesso em: janeiro de 2019.

CHIARELLI, Tadeu. História da arte / história da fotografia no Brasil - século XIX: algumas considerações. *ARS (São Paulo)*, 3(6), 2005. p. 78-87.

COSTA, Angyone. Trechos de "A inquietação das abelhas", 1927. *19 & 20*. Rio de Janeiro, v. III, n. 1, jan. 2008. p. 71 Disponível em: [http://www.dezenovevinte.net/artigos\\_imprensa/artigos\\_ac\\_arquivos/ap\\_entrevista.pdf](http://www.dezenovevinte.net/artigos_imprensa/artigos_ac_arquivos/ap_entrevista.pdf). Acesso em: 15 de julho de 2015.

COSTA, Jean Carlo de Carvalho; ESPINDOLA, Maira Lewtchuk A Universidade Popular na Parahyba: circulação de ideias, sujeitos e ações. In: *Revista HISTEDBR Online*, Campinas, nº 71, p. 158-173, mar. 2017. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/histedbr/article/view/8644641>. Acesso em: janeiro de 2019.

DAMASCENO, Cristina. Fotógrafos pintores na Bahia no final do século XIX e início do século XX. *XIV Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas “Entre Territórios”*. Cachoeira, Bahia, 2010.

DAZZI, Camila Carneiro. A recepção do meio artístico carioca à exposição de Henrique Bernardelli de 1886: a apreciação da imprensa. *Atas do I Encontro de História da Arte - IFCH/UNICAMP*, Campinas, 2005. Disponível em: <<http://www.unicamp.br/cha/eha/atas/2004/DAZZI,%20Camila%20-%20IEHA.pdf>>. Acesso em: 10 de outubro 2012.

\_\_\_\_\_. "A Reforma de 1890": continuidades e mudanças na escola nacional de belas artes (1890-1900). *Atas III Encontro de História da Arte IFCH / UNICAMP*. Campinas, 2007. Disponível em: <http://www.unicamp.br/chaa/eha/atas/2007/DAZZI,%20Camila.pdf>. Acesso em: agosto de 2015.

DIENER, Pablo. Reflexões sobre a pintura de paisagem no Brasil no século XIX. In: *Perspective* [Online], 2 | 2013. Disponível em: <http://journals.openedition.org/perspective/5542>. Acesso em 23 de abril de 2018.

FERNANDES, Caroline; ALVES, Moema. Da Pinacoteca ao museu: formas de olhar e consagração política no Pará. *Cad. Pesq. Cdhis*, Uberlândia, v.24, n.2, jul./dez. 2011. pp. 333-346. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/cdhis/article/view/13421/9488>.

FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. O vernissage da história: Antônio Parreiras, Benedito Calixto e Theodoro Braga em Belém do Pará, 1903-1908. In: *Concinnitas*. Rio de Janeiro: UERJ, 2003. v. 4. n. 5. p. 166-125.

FIGUERÔA, Sílvia Fernanda de Mendonça. Ciência e tecnologia no Brasil Imperial: Guilherme Schüch, Barão de Capanema (1824-1908). In: *Varia História*. Belo Horizonte, vol. 21, nº 34: p.437-455, julho 2005. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/vh/v21n34/a10.pdf>. Acesso em: junho de 2018.

FLEXOR, Maria Helena Ochi. Raízes da arte moderna na Bahia/Brasil. *Arteologie*. 2011. Disponível em: [http://cral.in2p3.fr/artelogie/IMG/article\\_PDF/article\\_a75.pdf](http://cral.in2p3.fr/artelogie/IMG/article_PDF/article_a75.pdf). Acesso em: novembro de 2018.

FOCHESATTO, Cyanna Missaglia de. Fragmentos da Trajetória de um pintor na transição do século XIX pra o XX: Pedro Weingärtner e suas redes sociais. In: *Métis: história & cultura*. v. 15, n. 30, p. 150-171, jul./dez. 2011.

FREIRE, Luiz Alberto Ribeiro. O impacto da Academia de Belas Artes da Bahia na arte Oitocentista. In: *Oitocentos - Arte Brasileira do Império à República - Tomo 2.* / Organização Arthur Valle, Camila Dazzi. - Rio de Janeiro: EDUR-UFRRJ/DezenoveVinte, 2010. Disponível em: [http://www.dezenovevinte.net/800/tomo2/files/800\\_t2\\_a25.pdf](http://www.dezenovevinte.net/800/tomo2/files/800_t2_a25.pdf). Acesso: março de 2016. p. 342-360.

FRONER, Yacy-Ara. Historiografia da arte no Brasil: Por um regime de oposições. In: *Encontro de História da Arte: Revisão historiográfica – o estado da questão*. Campinas: IFCH, 2005.

GALVÃO, Olímpio José de Arroxelas. A economia de Pernambuco: da longa estagnação a um novo ciclo de crescimento sustentado. *Rev. Econ. NE*. Fortaleza, v. 46, n. 3, p. 131-154, jul. - set., 2015.

GOMES, Paulo César Ribeiro. Alguns Comentários sobre Pedro Weingärtner. *19&20*, Rio de Janeiro, v. III, n. 3, jul. 2008. Disponível em: [http://www.dezenovevinte.net/artistas/pw\\_pg.htm](http://www.dezenovevinte.net/artistas/pw_pg.htm).

\_\_\_\_\_. Informe sobre o Inventário cronológico da obra pictórica e gráfica de Pedro Weingärtner. In: *Oitocentos - Arte Brasileira do Império à República - Tomo 2.* / Organização Arthur Valle, Camila Dazzi. - Rio de Janeiro: EDUR-UFRRJ/DezenoveVinte, 2010. Disponível em:

[http://www.dezenovevinte.net/800/tomo2/files/800\\_t2\\_a25.pdf](http://www.dezenovevinte.net/800/tomo2/files/800_t2_a25.pdf). Acesso: março de 2016. p. 515-525.

GRANGEIA, Fabiana Guerra. A crítica de arte em Oscar Guanabara: artes plásticas no século XIX. In: *19&20*. Volume I, n. 3, novembro de 2006.

GUIMARÃES, Manoel Luiz Salgado. Vendo o passado: representação e escrita da história. *Anais do Museu Paulista*. São Paulo. N. Sér. v.15. n. 2. jul-dez.2007. p.11-30.

HERRLEIN JUNIOR, Ronaldo. A transição capitalista no Rio Grande do Sul, 1889-1930: uma nova interpretação. *Economia e Sociedade*, Campinas, v. 13, n. 1 (22), p. 175-207, jan./jun. 2004.

KNAUSS, Paulo. O cavalete e a paleta: arte e prática de colecionar no Brasil. *Anais do Museu Histórico Nacional*, Rio de Janeiro, 2001. v. 33. pp. 23-44.

\_\_\_\_\_. O desafio de fazer História com imagens: arte e cultura visual. *ArtCultura*, Uberlândia, 2006. v.8. n.12. pp. 97-115.

LUZ, Angela Ancora da. “A Escola Nacional de Belas Artes: Porões e Salas ou Modernidade e Tradição”. XXII Colóquio Brasileiro de História da Arte. 2002.

MADEIRA, Angélica. A Itinerância dos artistas: a construção do campo das artes visuais em Brasília (1958-1967). *Tempo soc.* [online]. 2002, vol.14, n.2, pp.187-207.

MAKOWIECKY, Sandra. A presença da Academia Imperial de Belas Artes e da Escola Nacional de Belas Artes no cenário das artes visuais em Santa Catarina. In: *Oitocentos - Arte Brasileira do Império à República - Tomo 2.* / Organização Arthur Valle, Camila Dazzi. - Rio de Janeiro: EDUR-UFRRJ/DezenoveVinte, 2010. Disponível em: [http://www.dezenovevinte.net/800/tomo2/files/800\\_t2\\_a25.pdf](http://www.dezenovevinte.net/800/tomo2/files/800_t2_a25.pdf). Acesso: março de 2016. p. 604-616.

MARQUES, Luiz; MATTOS, Claudia; ZIELINSKY, Mônica; et CONDURU, Roberto, Existe uma arte brasileira?, *Perspective* [En ligne], Disponível em: <http://perspective.revues.org/5543>.

MARQUESE, Rafael de Bivar. A paisagem da cafeicultura na crise da escravidão: as pinturas de Nicolau Facchinetti e Georg Grimm. *Revista do IEB*. n 44, fev 2007. p. 55-76.

MATTOS, Claudia Valladão de. Artistas viajantes nas fronteiras da história da arte. III *Encontro de História Da Arte – IFCH*. Campinas, Unicamp, 2007.

\_\_\_\_\_. Paisagem, Monumento e Crítica Ambiental na Obra de Félix-Émile Taunay. *19&20*, Rio de Janeiro, v. V, n. 2, abr. 2010. Disponível em: [http://www.dezenovevinte.net/obras/obras\\_fet\\_cvm.htm](http://www.dezenovevinte.net/obras/obras_fet_cvm.htm).

NASCIMENTO, Ana Paula. As esquecidas produções pictóricas e crítica de Virgílio Maurício. *Anais do XXXII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*. Campinas: Comitê Brasileiro de História da Arte – CBHA, 2013 [2012]. p. 436. Disponível em: [http://www.cbha.art.br/coloquios/2012/anais/pdfs/artigo\\_s2\\_ana\\_paula\\_nascimento.pdf](http://www.cbha.art.br/coloquios/2012/anais/pdfs/artigo_s2_ana_paula_nascimento.pdf). Acesso em agosto de 2015.

\_\_\_\_\_. A contribuição editorial de Virgílio Maurício no Jornal Gazeta de Notícias em 1923. *Anais do XXXIII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*. Campinas: Comitê Brasileiro de História da Arte – CBHA, 2014 [2013]. p. 273. Disponível em: [http://www.cbha.art.br/coloquios/2013/anais/pdfs/s2\\_anapaulanascimento.pdf](http://www.cbha.art.br/coloquios/2013/anais/pdfs/s2_anapaulanascimento.pdf). Acesso em agosto de 2015.

OLIVEIRA, Cecília Helena de Salles. Entre história e memória: a visualização do passado em espaços museológicos. *Anais do Museu Paulista*. São Paulo. N. Sér. v. 15. n. 2. p. 37-43. jul.-dez. 2007.

OLIVEIRA, Cláudia. Jonathas Abbott: arte, mecenato e colecionismo na Bahia no século XIX. *Revista Escritos*, Ano 7, n. 7 da Casa de Rui Barbosa em 2013.

OLIVEIRA, Emerson Dionisio G. de. “Últimos dias de Carlos Gomes”: do mito “gomesiano” ao “nascimento” de um acervo. *Revista CPC*, São Paulo, n. 4, p.87-113, out. 2007. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/cpc/article/view/15608/17182>>. Acesso em: 12 jul. 2012.

OLIVEIRA, Lúcia Lippi. Pedro Américo e Benedito Calixto: a construção do imaginário paulista. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, nº 38, julho-dezembro de 2006, p. 120-127.

OLIVEIRA, Maria da Glória de. Quem tem medo da ilusão biográfica? Indivíduo, tempo e histórias de vida. In: *Topoi* (Rio J.), Rio de Janeiro, v. 18, n. 35, p. 429-446, maio/ago. 2017. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/topoi/v18n35/2237-101X-topoi-18-35-00429.pdf>. Acesso em: janeiro de 2019.

PÁSCOA, Luciane Viana Barros. O Panorama das artes plásticas em Manaus. *Revista Eletrônica Aboré Publicação da Escola Superior de Artes e Turismo* - Edição 03/2007. Disponível em: <http://www.revistas.uea.edu.br>. Acesso em: 27 de setembro de 2011.

ROSSI, Mirian Silva. Circulação e mediação da obra de arte na *Belle Époque* paulistana. *Anais do Museu Paulista*. São Paulo. N. Sér. v. 6/7. p. 83-119 (1998-1999). Editado em 2003.

SALGUEIRO, Valéria. A arte de construir a nação: pintura de história e a Primeira República. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, nº 30, 2002. p. 3-22.

\_\_\_\_\_. Construindo a origem, as virtudes e os heróis na pintura de História: o caso da obra *A morte de Estácio de Sá*, de Antônio Parreiras. *Anais do Museu Histórico Nacional*, Rio de Janeiro, v.39, 2007, p.129-146.

\_\_\_\_\_. Pintor e crítico - Antônio Parreiras n’O Estado de São Paulo (1894-1895). *19&20*, Rio de Janeiro, v. IV, n.1, jan. 2009. Disponível em: <[http://www.dezenovevinte.net/criticas/ap\\_vs.htm](http://www.dezenovevinte.net/criticas/ap_vs.htm)>.

SARGES, Maria de Nazaré. Memória iconográfica e mecenato durante a época áurea da borracha: o projeto artístico-civilizador de Antonio Lemos. In: E. Nodari; J. Pedro & Z. Iokoi (orgs), *História: fronteiras*. São Paulo: Humanitas; Anpuh, 1999, v.2.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. A natureza como paisagem: imagem e representação no segundo reinado. *Revista USP*, São Paulo, n.58, p. 6-29, junho/agosto 2003.

SILVA, Ana Celina Figueira da; Minuzzo, David Kura; Muratore, Eliane. A Prisão de Tiradentes. *Anais Eletrônicos do II Encontro História, Imagem e Cultura Visual*, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. 2013.

SILVA NETO, João Augusto. Manoel Santiago vai a Paris. *Faces da História*, [S.l.], v. 5, n. 2, p. 64-84, dez. 2018. ISSN 2358-3878. Disponível em: <<http://seer.assis.unesp.br/index.php/facesdahistoria/article/view/1136>>. Acesso em: 20 de novembro 2019.

SILVA, Paloma Ferreira Coelho. A inconfidência revisitada: Antônio Parreiras e a jornada dos mártires. In: *Revista Tempo de Conquista*. Jul/2008. Disponível em:

<http://revistatempodeconquista.com.br/documents/RTC3/PALOMASILVA.pdf>. Acesso: janeiro de 2019.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Académie Julian e a formação de artistas brasileiros. In: *Oitocentos - Arte Brasileira do Império à República - Tomo 2.* / Organização Arthur Valle, Camila Dazzi. - Rio de Janeiro: EDUR-UFRRJ/DezenoveVinte, 2010. p. 291. Disponível em: [http://www.dezenovevinte.net/800/tomo2/files/800\\_t2\\_a25.pdf](http://www.dezenovevinte.net/800/tomo2/files/800_t2_a25.pdf). Acesso: março de 2016. p. 57-70.

TAVARES, Luis Henrique Dias. A economia da Província da Bahia na segunda metade do século XX. *Universitas*. Jan-abr/1982. p. 31-40. Disponível em: <https://portalseer.ufba.br/index.php/universitas/article/viewFile/1264/847>. Acesso em: dezembro de 2018.

VALLE, Arthur. Pensionistas da Escola Nacional de Belas Artes na Academia Julian (Paris) durante a 1ª República (1890-1930). *19&20*, Rio de Janeiro, v. I, n. 3, nov. 2006. Disponível em: [http://www.dezenovevinte.net/ensino\\_artistico/academia\\_julian.htm](http://www.dezenovevinte.net/ensino_artistico/academia_julian.htm). Acesso em: 04 de maio de 2017.

\_\_\_\_\_. Helios Seelinger, um pintor "salteado". *19&20*, Rio de Janeiro, v. I, nº2, maio/2006. Disponível em: [www.dezenovevinte.net/artistas/artistas\\_hs.htm](http://www.dezenovevinte.net/artistas/artistas_hs.htm).

\_\_\_\_\_. Pensionistas da Escola Nacional de Belas Artes na Academia Julian (Paris) durante a 1ª República (1890-1930). *19&20*, Rio de Janeiro, v. I, n. 3, nov. 2006.

\_\_\_\_\_. Pintura decorativa na 1ª República: Formas e Funções. *19&20*, Rio de Janeiro, v. II, n. 4, out. 2007. Disponível em: [http://www.dezenovevinte.net/arte%20decorativa/ad\\_pint\\_dec.htm](http://www.dezenovevinte.net/arte%20decorativa/ad_pint_dec.htm) Acesso em: 17 de novembro de 2017.

VASCONCELLOS, Francisco de. *A segunda exposição de artes plásticas no clube Petrópolis*. Disponível em: [http://ihp.org.br/26072015/lib\\_ihp/docs/fjrv20001022t.htm](http://ihp.org.br/26072015/lib_ihp/docs/fjrv20001022t.htm). Acesso em: 15 de janeiro de 2018.

## Textos de Época

BRAGA, Theodoro. *A arte no Pará, 1888-1918*: retrospecto histórico dos últimos trinta annos. Revista do Instituto Historico e Geographico do Pará. v.7. Belém, 1934. pp. 151-159.

\_\_\_\_\_. *Artistas pintores no Brasil*. São Paulo: São Paulo Editora, 1942.

BROCA, José Brito. *A vida literária no Brasil – 1900*. Rio de Janeiro: J. Olympio, Departamento de Cultura da Guanabara, 1975.

DUQUE-ESTRADA, Luis Gonzaga. *Impressões de um amador*: textos esparsos de crítica (1881-1909). Gonzaga Duque; organização Júlio Castañon Guimarães, Vera Lins. Belo Horizonte: Editora UFMG / Fundação Casa de Rui Barbosa, 2001.

DUQUE, Gonzaga. *A arte brasileira*. Campinas: Mercado das letras, 1995.

MATTOSO, Ernesto. *O Dr. Augusto Montenegro: sua vida e seu governo*. Paris: Tony Dussieux Éditeur, 1907.

MAURÍCIO, Virgílio. *13 mezes em Portugal*. Rio de Janeiro: Calvino Filho, 1934.

- \_\_\_\_\_. Algumas figuras. Rio de Janeiro: Typ. e Lith. Pimenta de Mello & C., 1918.
- \_\_\_\_\_. Da mulher: proporções – beleza – deformação – hygiene, mulher e moda – sports – a mulher, o nu e a moral. Rio de Janeiro: Paulo, Pongetti & Cia., 1926.
- \_\_\_\_\_. O trapézio da vida. São Paulo: Irmãos Ferraz, 1929.
- \_\_\_\_\_. Outras figuras. Rio de Janeiro: Papelaria Vênus, 1925.
- NORMANDY, Georges. *Le nu au Salon*. Paris: Albert Méricant, 1914.
- OLIVEIRA, J. M. Cardoso de. *Pedro Américo: sua vida e suas obras*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1943.
- PARREIRAS, Antônio. *História de um pintor contada por ele mesmo (1881-1936)*. 3ª ed. Niterói, RJ: Niterói Livros, 1999.
- RICHARD, Jules. *En campagne: tableaux et dessins de Meissonier*, Ed. Detaille, A. de Neuville et al.. Paris: Boussod, Valadon & Cie. Editeur; Ludovic Baschet, 1890

### Capítulos de livros

- ABREU, Marcelo. Imagens consagradas: impressos, circulação e consumo da pintura histórica oitocentista. In: SCHIAVINATTO, Iara Lis Franco; COSTA, Eduardo Augusto (orgs.). *Cultura visual e história* [recurso eletrônico] 1. ed. São Paulo: Alameda, 2016.
- ALMEIDA, Paulo Henrique de. A economia de Salvador e a formação de sua Região Metropolitana. In: CARVALHO, IMM., and PEREIRA, GC., (orgs.). *Como anda Salvador e sua região metropolitana* [online]. 2nd. ed. rev. and enl. Salvador: EDUFBA, 2008. Disponível em: <http://books.scielo.org/id/36d/pdf/carvalho-9788523209094-02.pdf>. Acesso em: novembro de 2018.
- BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: AMADO, Janaína e FERREIRA, Marieta de Moraes. *Usos e abusos da história oral*. (8ª edição) Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006, p. 183-191.
- CAMARGO, Geraldo Leão Veiga de. Escolhas modernistas: paisagem versus pintura de gênero na primeira metade do século XX. In: EGG, André; FREITAS, Artur; KAMINSKI, Rosane. *Arte e política no Brasil: modernidades*. São Paulo: Perspectiva, 2014. p. 289-314.
- CASTRO GOMES, Angela de. O contexto historiográfico de criação do Museu Histórico Nacional: cientificidade e patriotismo na narrativa da história nacional. In: MAGALHÃES, Aline Montenegro; BEZERRA, Rafael Zamorano. *90 anos do Museu Histórico Nacional em debate*. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2014.
- CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. Os Prêmios de Viagem da Academia em Pintura. In: PEREIRA, Sonia Gomes (Org.). *185 anos da Escola de Belas Artes*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2001/2002: 69-92.
- EULÁLIO, Alexandre. O século XIX: tradição e ruptura. Síntese de arte e cultura brasileiras (1816-1910). In: EULÁLIO, Alexandre. *Tempo reencontrado: ensaios sobre arte e literatura*. São Paulo: Instituto Moreira Salles; Editora 34, 2012.
- GINZBURG, Carlo; CASTELNUOVO, Enrico. História da Arte Italiana. In: GINZBURG, C.; CASTELNUOVO, E.; PONI, C. (orgs.). *Micro História e outros ensaios*. Lisboa: Difel, 1989, p. 05-93.

GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo. El papel de las artes en la construcción de las identidades nacionales em Iberoamérica. In: PÉREZ VEJO, Tomás. *Aproximaciones historiográficas a la construcción de las naciones em Iberoamérica*. México: Centro de Estudios Históricos, 2003. p. 341-390.

HEYMANN, Luciana. “Se arquivar: arquivos pessoais como escrita de si?” In: MONTENEGRO, Aline; MAGALHÃES, Rafael Zamorano Bezerra (orgs.) *Coleções e colecionadores: a polissemia das práticas*: Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2012. pp. 51-59.

LEVY, Carlos Roberto Maciel. Johann Georg Grimm e as Fazendas de Café. Separata da publicação: *Inventário das Fazendas do Vale do Paraíba Fluminense*. Tomo 10. Instituto Estadual do Patrimônio Cultura – INEPAC, Instituto Cultural Cidade Viva e Instituto Light. Rio de Janeiro, 2010. Disponível em: <http://www.artedata.com/johanngeorggrimm/textos/CRML-Johann%20Georg%20Grimm%20e%20as%20fazendas%20de%20cafe.pdf>. Acesso em: 23 de novembro de 2018.

MENDONCA, Paulo Knauss de; ALVES, Moema. Guilherme Guinle: arte e colecionismo no Brasil da primeira metade do século XX In: *Coleções de arte: formação, exibição, ensino*. 1 ed. Rio de Janeiro: Rio Books, 2015, p. 223-232.

OLIVEIRA, Vladimir Machado de. A sobrevivência do pintor no século XIX: a pintura de retratos. In: MALTA, Marize; PEREIRA, Sônia Gomes; CAVALCANTI, Ana (Orgs.). *Ver para crer: visão, técnica e interpretação na Academia*. Rio de Janeiro: EBA/UF RJ, 2013.

## Catálogos e relatórios

*Anais do Museu Antônio Parreiras*. Vol. 1. Rio de Janeiro: Estado do Rio de Janeiro, Secretaria de Educação e Cultura. Serviço de Difusão Cultural, Museu Antônio Parreiras, 1952-1953.

ARRAES, Rosa (org.) *A fundação da cidade de Belém*. Belém: Museu de Arte de Belém, 2004.

*Antonio Parreiras: pinturas e desenhos*. Catálogo. Pinacoteca do Estado de São Paulo. 2012/2013.

CAMARGO-MORO, Fernanda de. *Fundação Pierre Chalita: um exercício de guarda*. Maceió: Salgema, 1991.

CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. Pintura de paisagem, modernidade e o meio artístico carioca no final do século XIX - Reflexões sobre Antônio Parreiras (1860-1937), Baptista da Costa (1865-1926) e Eliseu Visconti (1866-1944). *Relatório Final de Renovação de Bolsa de Fixação de Pesquisador* –FAPERJ, Janeiro 2003.

CHAGAS, Mário. *Compromisso Constitucional*. República em documentos. Série documentos museológicos nº 2. Rio de Janeiro: Museu da República, 2018.

GRINBERG, Piedade; CAMPELO, Glaucio (orgs.). *Lucílio de Albuquerque (1877-1939)*. Rio de Janeiro: Caixa cultural, 2006.

\_\_\_\_\_. *Antônio Parreiras: história de um pintor contada por ele mesmo*. Rio de Janeiro: Caixa cultural, 2008.

HOLTZ, Raul. *Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli*. Catálogo Geral. Porto Alegre: MARGS, 2013.

Museu de Arte de Belém. *Janelas do passado, espelhos do presente*: Belém do Pará, arte, imagem e história. Aldrin Moura de Figueiredo (colaborador). Belém: Prefeitura Municipal de Belém/Fundação Cultural do Município de Belém – FUMBEL, 2011.

O Museu do Estado de Pernambuco. São Paulo: Banco Safra, 2003.

ORIÁ, Ricardo. “Avante Patriotas! 200 Anos da Revolução Pernambucana”. Série Histórias não contadas. Nº 04. Disponível em: <http://www2.camara.leg.br/a-camara/visiteacamara/cultura-na-camara/arquivos/avante-patriotas> Acesso em: janeiro de 2018.

Pinacoteca do Amazonas: 50 anos. Manaus: Edições Governo do Estado/Reggio Edições, 2016.

TEIXEIRA LEITE, José Roberto. *O oitocentos brasileiro na Coleção Ricardo Brennand*. Recife: Caleidoscópico, 2015.

### Teses e dissertações

ALVES, Moema de Bacelar. *Do Lyceu ao Foyer*: exposição de arte e gosto no Pará da virada do século XIX para o século XX. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal Fluminense, 2013.

ARRAES, Rosa. *Paisagens de Belém*: história, natureza e pintura na obra de Antônio Parreiras 1895-1909. 2006. 159 f. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal do Pará, 2006.

BRITO NETO, José Bezerra de. *Educar para o belo*: arte e política nos salões de Belas Artes de Pernambuco 1929-1945, Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal Rural de Pernambuco, 2011.

CASTRO, Raimundo Nonato de. *Sobre o brilhante efeito*: história e narrativa visual na Amazônia em Antônio Parreiras (1905 – 1908). Dissertação (Mestrado). Universidade Federal do Pará, 2012.

CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. *Les artistes brésiliens et “les prix de voyage en europe” à la fin du XIXe siècle*: vision d’ensemble et étude approfondie sur le peintre eliseu d’Angelo Visconti (1866 - 1944). These. Université Paris I - Panthéon Sorbonne, 1999.

CHAVES, Mariana. *Arte e Estado*: um olhar sobre o mecenato artístico no Segundo Reinado (1840-1889). Dissertação (Mestrado). Universidade Federal de Juiz de Fora, 2015.

COUTINHO, Paula Andrade. *Do palacete ao castelo*: estudo da trajetória do colecionador Henry Joseph Lynch. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal da Bahia, 2017.

DAZZI, Camila Carneiro. *Relações Brasil-Itália na Arte do Segundo Oitocentos*: estudo sobre Henrique Bernardelli (1880 a 1890) Dissertação (Mestrado). Universidade Estadual de Campinas, 2006.

FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. *Eternos modernos: uma história social da arte e da literatura na Amazônia, 1908-1929*. Tese (Doutorado). Universidade Estadual de Campinas, 2001.

FORMICO, Marcela Regina. *A “Escrava Romana” de Oscar Pereira da Silva: sobre a circulação e transformação de modelos europeus na arte acadêmica do século XIX no Brasil*. Dissertação (Mestrado). Universidade Estadual de Campinas, 2012.

LIMA JUNIOR, Carlos Rogerio. *Um artista às margens do rio Ipiranga: Oscar Pereira da Silva, o Museu Paulista e a reelaboração do passado nacional*. Dissertação (Mestrado). Universidade de São Paulo, 2015.

LOURENÇO, Maria Cecília França. *Reverendo Almeida Júnior*. 1980. 632f. Dissertação (Mestrado em Artes) - Universidade de São Paulo, São Paulo.

MARTINEZ, Keyla Moraes da Silva. *Estudo iconológico das obras pictóricas de Aurélio de Figueiredo pertencentes a acervos da cidade de Manaus*. Dissertação (Mestrado). Universidade do Estado do Amazonas, 2018.

MOTTA, Liandra. *Antônio Parreiras: a trajetória de um pintor através da crítica de sua época*. Dissertação (Mestrado). Universidade Estadual de Campinas, 2006.

NASCIMENTO, Ana Paula. *Espaços e a representação de uma nova cidade: São Paulo (1895-1929)*. Tese (Doutorado). Universidade de São Paulo, 2009.

OLIVEIRA, Gabriela Rodrigues Pessoa de. *Entre pinturas e escritos: aspectos da trajetória de Virgílio Maurício (1892-1937) em uma narrativa particular*. Dissertação (Mestrado). Universidade de São Paulo, 2016.

PAIVA, Diego Souza de. *(Por) Entre pedra e tela: a construção de uma memória republicana (Natal - 1906-1919)*. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2011.

PEREIRA, Rosa Cláudia Cerqueira. *Paisagens urbanas: fotografias e modernidades na cidade de Belém*. 2006. 190 f. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal do Pará, 2006.

PHILIPPOV, Karin. *A obra religiosa de Benedito Calixto de Jesus através do mecenato de Dom Duarte Leopoldo e Silva na Igreja de Santa Cecília*. Tese (Doutorado). Universidade Estadual de Campinas, 2016.

PITTA, Fernanda Mendonça. *Um povo pacato e bucólico: costume e história na pintura de Almeida Júnior*. Tese (Doutorado). Universidade de São Paulo, 2013.

PORTELLA, Isabel Maria Carneiro de Sanson. *A pintura de paisagem no Brasil: a floresta na obra de Antônio Parreiras*. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2001.

RODRIGUES, Silvio Ferreira. *Todos os caminhos partem de Roma: arte italiana e romanização entre o império e a república em Belém do Pará (1867-1892)*. 2015. 425f. Tese (Doutorado). Universidade Federal do Pará, Belém, 2015.

SILVA, Caroline Fernandes. *No tempo dos leilões: a construção dos sentidos da arte no Brasil entre os séculos XIX e XX*. Tese (Doutorado). Universidade Federal Fluminense, 2015.

SOUZA, Pablo Bráulio de. *Vida Paulista (1903-1905): semanário ilustrado de humorismo, crítica e arte*. Dissertação (Mestrado). Universidade de São Paulo, 2013.

STUMPF, Lúcia Klück. *A terceira margem do rio: mercado e sujeitos na pintura de história de Antônio Parreiras*. Dissertação (Mestrado). Universidade de São Paulo, 2014.

## Dicionários

ABREU, Alzira Alves de. (Coord.) Dicionário histórico-biográfico da Primeira República (1889-1930). Disponível em: <https://cpdoc.fgv.br/dicionario-primeira-republica>. Acesso em: dezembro de 2018.

Dicionário Aurélio. Disponível em: <https://dicionariodoaurelio.com/transitar>. Acesso em: 08 de janeiro de 2018

POMIAN, K. Coleção. In: *Enciclopédia Enaudi – Memória História*. Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1984. vol. 1. p.51-86.

TEIXEIRA LEITE, José Roberto. *Dicionário crítico da pintura no Brasil*. Rio de Janeiro: Artlivre, 1988.

## Livros

AMARAL, Aracy. *Arte e meio artístico: entre a feijoada e o x-burguer*. São Paulo: Editora 34, 2013.

ANDRADE, Mário de. *Aspectos das artes plásticas no Brasil*. 3.ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1984.

APPADURAI, Arjun. *A vida social das coisas: as mercadorias sob uma perspectiva cultural*. Niterói: Eduff, 2008.

BALDASARRE, María Isabel. *Los dueños del arte: coleccionismo y consumo cultural em Buenos Aires*. Buenos Aires: Edhasa, 2006.

BATISTA, Marta Rossetti. *Os artistas brasileiros na Escola de Paris: anos 1920*. São Paulo: Editora 34, 2012.

BAUDRILLARD, Jean. *O Sistema dos Objetos*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BAXANDALL, Michael. *Padrões de intenção: a explicação histórica dos quadros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

\_\_\_\_\_. *O olhar renascente: pintura e experiência social na Itália da Renascença*. Rio de

BENNETT, Tony. *The birth of the museum*. Londres/Nova Iorque: Rutledge, 1998.

BECKER, Howard. *Mundos da arte*. Lisboa: Livros Horizonte, 2010.

\_\_\_\_\_. *Truques da escrita: para começar e terminar teses, livros e artigos*. Rio de Janeiro: Zahar, 2015.

BERGER, John. *Modos de Ver*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

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

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BOURDIEU, Pierre; DARBEL, Alain. *O amor pela arte: os museus de arte na Europa e seu público*. São Paulo: EDUSP; Porto Alegre: Zouk, 2007.

- BORGES, Maria Elizia. *A pintura na "capital do café"*. Franca: Unesp, 1999.
- BURKE, Peter. *Testemunha ocular: história e imagem*. Bauru: Edusc, 2004.
- CALDAS, Dorian Gray. *Artes plásticas do Rio Grande do Norte (1920-1989)*. Natal: UFRN; Funpec; SESC, 1989.
- CAMPOFIORITO, Quirino. *História da Pintura Brasileira no século XIX*. Rio de Janeiro: Edições Pinakothek, 1983.
- CARVALHO, José Murilo de. *A formação das almas: o imaginário da República no Brasil*. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- CASTELNUOVO, Enrico. *Retrato e Sociedade na arte italiana, ensaios de história social da arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- CAUQUELIN, Anne. *A invenção da paisagem*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- CHIARELLI, Tadeu. *Um Jeca nos Vernissages*. São Paulo: Edusp, 1995.
- CINTRÃO, Rejane. *Algumas exposições exemplares: as salas de exposição na São Paulo de 1905 a 1930*. Porto Alegre: Zouk, 2011.
- COELHO, Geraldo Mártires. *O brilho da supernova: a morte bela de Carlos Gomes*. Rio de Janeiro: Agir, 1995.
- CORDOVIL, Heloysa de Figueiredo. *Aurélio de Figueiredo, meu pai*. Rio de Janeiro: s/e. 1985.
- COLI, Jorge. *Como estudar a arte brasileira no século XIX?*. In: Catálogo Paço Imperial: O Brasil Redescoberto. Rio de Janeiro: Minc/IPHAN, 1999.
- CONCEIÇÃO, Julio. *Benedicto Calixto: traços biográficos*. São Paulo: Empresa Graphica da "Revista dos Tribunaes", 1929.
- DAMASCENO, Athos. *Artes Plásticas no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Globo, 1971.
- DIAS, Elaine. *Paisagem e academia: Félix-Émile Taunay e o Brasil (1824-1851)*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2009.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el tiempo: historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2011.
- DINIZ, Clarissa; HEITOR, Gleice Kelly; SOARES, Paulo Marcondes (orgs.). *Crítica de arte em Pernambuco: escritos do século XX*. Recife: Azougue editorail, 2012.
- FERNANDES, Caroline. *O moderno em aberto: o mundo das artes em Belém do Pará e a pintura de Antonieta Feio*. Belém: IAP, 2013.
- FERNANDES, Karina Pinheiro. *Antonio Parreiras: o pintor e as praias de Niterói*. Rio de Janeiro: Multifoco, 2013.
- FERREIRA, Orlando da Costa. *Imagem e Letra: Introdução à bibliografia brasileira – a imagem gravada*. São Paulo: Edusp, 1996.
- FREIRE, Laudelino. *Um século de pintura no Brasil: apontamentos para a História da pintura no Brasil de 1816 a 1916*. Rio de Janeiro: Tip. Rohe, 1916.
- HASKELL, Francis. *Mecenas e pintores: arte e sociedade na Itália barroca*. São Paulo: EDUSP, 1997.
- LEVY, Carlos Roberto Maciel. *Antônio Parreiras: pintor de paisagem, gênero e história*. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1981.

\_\_\_\_\_. *Exposições Gerais da Academia Imperial e Escola Nacional de Belas Artes: período monárquico: catálogo de artistas e obras entre 1840 e 1884*. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1990.

\_\_\_\_\_. *Exposições Gerais da Academia Imperial e Escola Nacional de Belas Artes: período republicano: catálogo de artistas e obras entre 1890 e 1933*. Rio de Janeiro: Publicação ArteData, 2003.

LEVY, Carlos Roberto Maciel et al. *Iconografia e paisagem: Coleção Cultura Inglesa*. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1994.

LINS, Vera. *Novos pierrôs, velhos saltimbancos: os escritos de Gonzaga Duque e o final do século XIX carioca*. Rio de Janeiro: Eduerj, 2009.

LUZ, Angela Ancora da. *Uma breve história dos salões de arte: da Europa ao Brasil*. Rio de Janeiro: Caligrama, 2005.

MALOSETTI COSTA, Laura. *Los primeros modernos: arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007.

\_\_\_\_\_. (org.). *Cuadros de viaje: artistas argentinos en Europa y Estados Unidos (1880-1910)*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2008.

MALTA, Marize. *O olhar decorativo: ambientes domésticos em fins do século XIX no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Mauad/Faperj, 2001.

MELLO, Luiz de. *Cronologia das artes plásticas no Maranhão (1842-1930)*. São Luís: Lithograf, 2004.

MELLO JÚNIOR, Donato. *Pedro Américo de Figueiredo e Melo (1843-1905): algumas singularidades de sua vida e sua obra*. Rio de Janeiro: Edições Pinakothek, 1983.

MICELI, Sérgio. *Nacional estrangeiro: história social e cultural do modernismo artístico em São Paulo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

MITCHELL, W. J. Thomas. *What Do Pictures Want?: the lives and loves of images*. Chicago: University of Chicago Press, 2005.

OHASHI, Helena Pereira da Silva. *Minha vida: Brasil – Paris – Japão*. São Paulo: s/e, 1969.

PÁSCOA, Luciane Viana Barros. *As artes plásticas no Amazonas: o Clube da madrugada*. Manaus: Editora Valer, 2011.

PEREIRA, Walter Luiz Carneiro de Mattos. *Óleo sobre tela, olhos para a história: memória e pintura histórica nas Exposições Gerais de Belas Artes do Brasil Império (1872e 1879)*. Rio de Janeiro: 7Letras; Faperj, 2013.

PEVSNER, Nikolaus. *Academias de arte: passado e presente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

RAFAEL, Ulisses Neves. *Xangô rezado baixo: religião e política na Primeira República*. São Cristóvão: Editora UFS; Maceió: Edufal, 2012.

ROCHA, Maria Cecília Maurício da. *Miguel Maurício: mestre, empreendedor, amigo*. Belo Horizonte: s. n., 1990.

ROCQUE, Carlos. *Antônio Lemos e sua época: história política do Pará*. 2. ed. Belém: Cejup, 1996.

- SALGUEIRO, Valéria. *Antonio Parreiras: notas e críticas, discursos e contos: coletânea de textos de um pintor paisagista*. Niterói: Eduff, 2000.
- SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Redefinindo centro e periferia*. São Paulo: Editora Unesp, 2017.
- SARGES, Maria de Nazaré. *Belém: Riquezas produzindo a Belle-Époque (1870-1912)*. Belém: Paka-Tatu, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Memórias do Velho Intendente: Antonio Lemos (1869/1973)*. Belém: Paka-Tatu, 2004.
- SCHWARTZ, Jorge. *Vanguardas Latino Americanas: polêmicas, manifestos e textos críticos*. 2. ed. rev. e ampl. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.
- SHILS, Edward. *Centro e periferia*. Lisboa: Difel, 1992.
- SILVA, José Claudio. *Artista de Pernambuco*. Recife: Governo do Estado, 1982.
- \_\_\_\_\_. *Tratos da arte de Pernambuco*. Recife: Governo do Estado, Secretaria de Turismo, Cultura e Esportes, 1984.
- SILVEIRA, Rose. *Histórias invisíveis do Teatro da Paz: da construção à primeira reforma*. Belém do Grão-Pará (1869-1890). Belém: Paka-Tatu, 2010.
- SIMIONI, Ana Paula C. *Profissão artista: pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras*. São Paulo: DUSP/FAPESP, 2008.
- SILVA, Esequiel Gomes da. *"De Palanque": as crônicas de Artur Azevedo no Diário de Notícias (1885/1886)*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2011. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/110773>. Acesso em: janeiro de 2019.
- SQUEFF, Letícia. *Uma galeria para o Império: a coleção Escola Brasileira e as origens do Museu Nacional de Belas Artes*. São Paulo: Fapesp, 2012.
- TARASANTCHI, Ruth Sprung. *Pintores Paisagistas: São Paulo 1890 a 1920*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Oscar Pereira da Silva*. São Paulo: Empresa das artes, 2006.
- VALE, Vanda Arantes do. *Pintura brasileira do século XIX. Museu Mariano Procópio*. Juiz de Fora: Clio Edições Eletrônicas, 2002
- WARNKE, Martin. *O artista da Corte: os antecedentes dos artistas modernos*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.
- WILLIAMS, Raymond. *Política do modernismo*. São Paulo: Editora da Unesp, 2011.
- ZACCARA, Madalena. *Anotações sobre as artes visuais na Paraíba*. João Pessoa: Ideia, 2009.