UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

FREDERICO FERNANDO SOUZA SILVA

**Arthur Azevedo: o crítico de arte como colecionador /
o colecionador como crítico de arte**

São Paulo
2016

FREDERICO FERNANDO SOUZA SILVA

**Arthur Azevedo: o crítico de arte como colecionador /
o colecionador como crítico de arte**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em
Artes Visuais da Escola de Comunicações e Artes da
Universidade de São Paulo para obtenção do título
de Doutor em Artes.

Área de Concentração: Teoria, Ensino e
Aprendizagem da Arte

Linha de Pesquisa: História, Crítica e Teoria da Arte

Orientador: Prof. Dr. Domingos Tadeu Chiarelli

São Paulo

2016

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Silva, Frederico Fernando Souza

Arthur Azevedo: o crítico de arte como colecionador / o colecionador como crítico de arte / Frederico Fernando Souza Silva. -- São Paulo: F. F. S. . Silva, 2016.

362 p.: il.

Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.

Orientador: Domingos Tadeu Chiarelli

Bibliografia

1. Arthur Azevedo 2. Crítica de arte 3. Colecionismo 4. Século XIX 5. História da Arte I. Chiarelli, Domingos Tadeu II. Título.

CDD 21.ed. - 700

SILVA, Frederico Fernando Souza

Título: **Arthur Azevedo**: o crítico de arte como colecionador / o colecionador como crítico de arte

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutor em Artes.

Aprovado em:

Banca examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Aos meus pais e amigos.

Agradecimentos

Agradeço inicialmente ao meu orientador, Tadeu Chiarelli, por ter acreditado neste projeto, pelas conversas e indicações de leituras certas que puderam me conduzir durante todo o processo de construção da tese. Assim como pela oportunidade inestimável de participar nos últimos quatro anos dos encontros semanais do Grupo de Estudos Arte&Fotografia (ECA-USP) sob sua coordenação.

Agradeço da mesma forma aos colegas do Grupo de Estudos Arte&Fotografia pelas conversas e trocas de grande valor ao longo desses anos.

À Profa. Maria Cecília França Lourenço, pela cordialidade e as importantes contribuições durante o exame de qualificação.

Da mesma forma agradeço ao Prof. Claudio Mubarak, pelas indicações de leituras e envio de textos. Igualmente aos professores Marco Buti, João Musa e Luciano Migliaccio.

À FAPESP, pela concessão da bolsa tornando possível a realização desta pesquisa.

Aos funcionários das Bibliotecas ECA e FAU Maranhão.

Aos amigos que mesmo distantes geograficamente estiveram sempre perto: Rafael Silva e Roberto Guimarães.

Ao Governo do Maranhão e toda a equipe da Curadoria de Bens Culturais do Palácio dos Leões, pelo acesso irrestrito ao acervo da Coleção Arthur Azevedo durante os últimos anos.

Aos funcionários das instituições onde pesquisei: Biblioteca Nacional, Arquivo da Academia Brasileira de Letras, Arquivo do Museu Nacional de Belas Artes, Museu Dom João VI, Museu Antônio Parreiras, Museu Histórico e Artístico do Maranhão, Arquivo Público do Estado do Maranhão.

À Antônio Martins Araújo, pela cordialidade com que me recebeu em sua casa no Rio de Janeiro e pelos textos enviados.

À Simonia Fukue, pela diagramação do caderno de imagens da tese.

À Andrea Martinelli, Jorge Murad, Fátima Verde, Maria Helena Duboc, Eliezer Moreira Filho, Teresa Azevedo e Américo Azevedo Neto.

Resumo

SILVA, Frederico Fernando Souza. **Arthur Azevedo: o crítico de arte como colecionador / o colecionador como crítico de arte**, 2016. 396 f. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2016.

A tese discute a atuação de Arthur Azevedo como crítico de arte e colecionador no circuito artístico do Rio de Janeiro entre os anos 1870 até os primeiros anos do século XX. A partir de um levantamento de textos esparsos sobre arte escritos pelo autor na imprensa carioca esforça-se por analisar e situar sua produção crítica frente à arte brasileira da segunda metade do século XIX. Concomitantemente busca-se analisar o conjunto de obras (gravuras, pinturas, livros, álbuns e manuscritos) reunidas pelo dramaturgo nesse mesmo período. Frente a essas duas extensas atuações desenvolve-se como tese central a ideia de que a dupla atuação de Arthur Azevedo somente foi possível, por ser aquele um período de reestruturação do meio artístico permitindo que intelectuais como ele, sem formação na área, pudessem atuar como crítico e colecionador.

Palavras-chave: Arthur Azevedo; crítica de arte; colecionismo; gravura; século XIX.

Abstract

This thesis discusses Arthur Azevedo's acting as an art critic and collector in the circuit of art in Rio de Janeiro from the 1870's until the early years of the Twentieth Century. According to a survey of scattered texts of art written by the author in the "carioca" press, he strives to analyze and situate his critical production within the Brazilian art of the second half of the Nineteenth Century. At the same time, it is sought to analyze the set of works (prints, painting, books, albums and manuscripts) gathered by the playwright in this same period. With respect to these two extended performances, it is developed as a central thesis the idea that Arthur Azevedo's dual acting was only possible because that period was the restructuring of the artistic movement. Thus, enabling that intellectuals like him could act as critics and collectors without professional training.

Key-words: Arthur Azevedo; art critic; art collecting; prints; nineteenth century.

Lista de abreviações

AIBA – Academia Imperial de Belas Artes

ABL – Academia Brasileira de Letras

ENBA – Escola Nacional de Belas Artes

FBN – Fundação Biblioteca Nacional

MHAM – Museu Histórico e Artístico do Maranhão

MNBA – Museu Nacional de Belas Artes

Sumário

Introdução	11
Capítulo 1	16
São Luís-Rio de Janeiro	16
1.1 O início do trabalho na imprensa	17
1.2 Mudança para o Rio de Janeiro	19
1.3 Arthur Azevedo – editor	32
1.3.1 Gazetinha – renovação literária.....	33
1.3.2 A Vida Moderna.....	37
1.3.3 O Álbum.....	38
1.3.4 As Revistas de Ano	41
1.4 Arthur Azevedo – cronista	44
1. 5. Os faits divers	49
Capítulo2	55
O crítico de arte: entre a crônica de costumes e o teatro	55
2. 1 A crítica	61
2.1.1 A formação de público	63
2.1.2 O nacional na arte.....	72
2.1.3 O apoio aos iniciantes	77
2.1.4 Os artistas mais cotados	80
2.1.5 “Um paisagista fotógrafo”, “o epaminondas da paisagem”	82
2.1.6 Arte e técnica: a difusão da gravura	88
2.1.7 As instituições de ensino artístico: Escola de Belas Artes e Liceu de Artes e Ofícios	94
2.1.7.1 AIBA – ENBA: o problema.....	94
2.1.7.2 O Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro – um modelo.....	100
2.1.8 A arte nas igrejas e monumentos	104
Capítulo 3	112
O Colecionador	112
3.1 O colecionismo de estampas	119
3.2 Imagens encartadas.....	125
3.3 A articulação com o meio	128
3.4 O reconhecimento como colecionador.....	132
3.5 A seção de estampas da Biblioteca Nacional – um modelo	135
3.6 A Coleção Arthur Azevedo	140
3.6.1 Caracterização do acervo.....	142
3.6.1.1 Álbuns de retratos	142
3.6.1.2 Itens avulsos	146

3.6.1.2.1 Retratos avulsos.....	147
3.6.1.2.2 Estampas avulsas – paisagens	150
3.6.1.2.3 Estampas com representações diversas	151
3.6.1.3 Álbuns de paisagens e cenas de costumes	152
3.6.1.4 Álbuns de gravuras com anotações de Arthur Azevedo	154
3.6.1.5 Revistas	156
3.6.1.6 Pinturas	157
3.6.1.7 Documentos manuscritos	159
3.6.1.8 Livros.....	159
Considerações Finais	164
<i>Referências</i>	170
<i>Anexos</i>	184
<i>Anexo 1 - Textos esparsos sobre arte</i>	<i>185</i>
<i>Anexo 2 - Obras consultadas da Coleção Arthur Azevedo</i>	<i>280</i>
<i>Anexo 3 - Caderno de Imagens.....</i>	<i>301</i>

Introdução

Este trabalho tem como objetivo investigar a atuação de Arthur Azevedo (São Luís, 1855 – Rio de Janeiro, 1908) como crítico de arte e colecionador no cenário artístico-cultural brasileiro. O ponto de partida que me conduziu a esta pesquisa foi o contato com o acervo formado por Arthur Azevedo no Rio de Janeiro (1873-1908) e que se encontra em São Luís do Maranhão desde 1910. O acervo é composto por gravuras, pinturas, livros, revistas, álbuns e recortes de jornais contendo textos e ilustrações.

O primeiro contato com a *Coleção Arthur Azevedo* ocorreu durante o ano de 2006 quando participei de um projeto de preservação do referido acervo. Entre as atividades realizadas, foi feita a higienização das estampas, dos álbuns, dos livros, e o registro das obras em fichas técnicas onde foram descritos os dados de autoria, técnica e estado de conservação das peças. O manuseio diário, sobretudo das gravuras, a maioria de procedência europeia, com largas margens e textos em francês, inglês, espanhol e italiano despertou-me um interesse crescente por aquele universo de imagens que representavam cenas desde a Grécia Antiga até o início do século XX. Somado a isso, existia a curiosidade de saber mais sobre a procedência de uma quantidade tão grande de itens remanescentes de uma coleção privada¹.

Posteriormente, iniciei um trabalho de pesquisa circunscrito ao conjunto de litografias do acervo com representações de paisagens brasileiras como o Rio de Janeiro e Salvador, de autoria do fotógrafo francês Victor Frond; a vista panorâmica de São Luís, Belém, Salvador e Maceió retratadas pelo desenhista português Manoel Ricardo Couto, as paisagens urbanas do Recife litografadas pelo alemão Franz Carls, entre várias outras. Essa pesquisa foi ampliada e tornou-se posteriormente o meu objeto de estudo no mestrado iniciado em 2009.

Em 2011, defendi a dissertação de mestrado *Coleção de Gravuras Arthur Azevedo: memória e patrimônio cultural* no Programa de Pós-graduação em Educação, Arte e História da Cultura da Universidade Presbiteriana Mackenzie em São Paulo, sob a orientação do Prof. Dr. Marcos Rizolli. Naquela oportunidade pude traçar um primeiro perfil da *Coleção* tendo como critério modelador uma seleção de imagens que tornasse possível oferecer um panorama geral do acervo, destacando suas especificidades e

¹ De acordo com a *Revista de Geografia e História do Maranhão* (1946), a *Coleção Arthur Azevedo* no período de sua venda para o Governo do Maranhão contava com um total de 23.130 itens.

riqueza iconográfica. Devido à pluralidade de artistas, técnicas e estilos, a organização obedeceu a um agrupamento de obras por núcleos temáticos, como retratos, paisagens, cenas históricas, de costumes, e representações religiosas.

Simultaneamente investigou-se o trajeto da *Coleção* após a sua transferência do Rio de Janeiro para São Luís (MA), momento em que foram localizados catálogos e documentos informando sobre exposições, projetos de catalogação e restauração realizados até então. Em paralelo a essa coleta de dados entrevistei curadores, pesquisadores e restauradores que tiveram contato com o acervo nas últimas décadas. O desenvolvimento desse trabalho foi importante para ampliar o campo de pesquisa sobre o tema. No entanto, apontou uma importante lacuna a ser preenchida quanto ao processo de formação do acervo, ou seja, o período da participação de Arthur Azevedo enquanto dramaturgo e jornalista no cenário cultural do Rio de Janeiro. Foi quando localizei as primeiras crônicas do autor em jornais cariocas comentando sobre exposições e execução de pinturas e esculturas na capital fluminense.

Nesse sentido, a presente pesquisa tem o intuito de aprofundar o conhecimento sobre a participação de Arthur Azevedo no debate artístico durante a passagem do século XIX para o seguinte e sobre o acervo por ele formado durante aqueles anos. Para isso o levantamento dos textos críticos sobre arte publicados pelo autor nos jornais e periódicos do Rio de Janeiro tornou-se parte fundamental na elaboração desta tese.

A partir da leitura desses textos foi sendo investigada a sua participação como interlocutor da classe artística no ambiente cultural carioca, bem como a influência no Rio de Janeiro desses escritos na promoção e execução de projetos no âmbito da produção artística e no ensino e na disseminação da arte nas últimas décadas do século XIX e nos primeiros anos do século XX. Concomitante à reunião e leitura dos textos então esparsos, a pesquisa nos últimos anos junto à *Coleção Arthur Azevedo* possibilitou reconhecer de forma mais apurada os itens do acervo deixado pelo intelectual. A partir da coleta dos dados busca-se aqui cotejar essas duas atividades exercidas com veemência por Arthur Azevedo ao longo da vida – crítico e colecionador –, com a finalidade de compreender como essas duas práticas puderam conviver na figura de um único agente.

Mesmo com o atuante papel no campo cultural, as análises que se debruçam sobre a trajetória do teatrólogo não destacam sua atividade de colecionador e crítico de arte. Como colecionador, Azevedo reuniu, organizou e estudou uma série de obras – principalmente estampas –, de temáticas diversificadas e períodos diferentes que

possibilitam o reconhecimento da produção artística dos últimos séculos. Ao mesmo tempo foi colaborador de jornais, revistas e folhetins – alguns fundados ou dirigidos por ele apresentavam em seu projeto gráfico a junção de texto e imagem. Essa iniciativa, que seguiu os modelos das publicações ilustradas do período, sinaliza também a intenção de, por meio desses periódicos, disseminar a imagem impressa utilizando-se de técnicas como a litografia, a xilogravura, o metal e a fotografia, e naturalmente incitar o colecionismo de estampas entre o público.

Da mesma forma, pretende-se evidenciar a importância do acervo entre as coleções públicas brasileiras e o caráter inédito da pesquisa e do material trabalhado. Um dado a ser ressaltado é que a *Coleção*, até os dias atuais, é praticamente desconhecida do grande público, ainda que passados mais de um século desde a sua compra pelo Governo do Maranhão.

A partir dessas questões, a pesquisa de doutoramento tem como hipótese o fato de que as atividades concomitantes de crítico e colecionador desenvolvidas pelo intelectual só puderam ser desenvolvidas devido às lacunas existentes no ambiente artístico e cultural do Rio de Janeiro que se encontrava em um período de reestruturação decorrente, entre outros fatores, das mudanças sociais (a Abolição da Escravatura), políticas (a Proclamação da República) e culturais (os novos encaminhamentos da arte no período).

Diante do exposto, esta tese tem o objetivo de contribuir para o debate no campo da história da arte e da crítica de arte brasileira oitocentista, assim como do colecionismo, reformulando enfoques de caráter geral, tratando questões que em determinados momentos tornam-se ocultas e que podem vir a suscitar novas percepções sobre a formação das coleções e da crítica de arte no Brasil.

O processo de construção da tese se dá em um ritmo de aproximação com a vida e obra de Arthur Azevedo para em seguida adentrar nas questões concernentes à sua articulação na cena cultural do Rio de Janeiro que ensejaram sua atividade de crítico e colecionador. Sendo assim, são esses os capítulos:

Capítulo 1 – Apresenta o *corpus* da obra de Arthur Azevedo na imprensa e no teatro desde sua adolescência em São Luís do Maranhão até a mudança para ao Rio de Janeiro, em 1873. A partir do detalhamento de jornais, revistas e folhetins que Azevedo participou pretende-se demonstrar como se deu a sua profícua atuação na imprensa. Destaca-se entre as publicações quatro periódicos que pontuam, em épocas distintas, sua atuação como jornalista interessado em promover o debate sobre as artes e fomentar o

coleccionismo por meio das imagens publicadas, são eles: *A Gazetinha*, *A Vida Moderna*, *O Álbum* e as *Revistas de Ano*.

Em seguida, são feitas considerações sobre a crítica de arte instituída na imprensa europeia, sobretudo na França, e a ressonância desses discursos na imprensa brasileira do século XIX. São apresentadas questões que delineiam o modo como a crônica dos jornais foi um espaço que permitiu instituir debates acerca das artes plásticas por intelectuais geralmente advindos do meio literário e que gravitavam na imprensa interferindo e polemizando em várias searas políticas, sociais e culturais.

Capítulo 2 – É feita uma análise das crônicas escritas por Arthur Azevedo sobre temas relacionados direta ou indiretamente ao campo da pintura, escultura e gravura. Essa estratégia tem por finalidade estabelecer uma compreensão apurada a respeito dos intentos de Azevedo enquanto cronista interessado pelo debate artístico da época. Para isso são extraídos dados que possibilitam singularizar o seu discurso que esteve assentado principalmente na formação de público nas exposições, apoiar os artistas iniciantes, estimular a produção e o consumo da gravura, bem como informar sobre os acontecimentos em torno das instituições de ensino artístico. Nos seus textos também se localizam análises sobre aspectos formais das obras e o desejo pela consolidação de uma arte nacional voltada para a representação de elementos típicos da nação.

Capítulo 3 – Trata do coleccionismo no século XIX e os aspectos que nortearam essa prática no Brasil e no exterior. Destaca, sobretudo, o coleccionismo privado que se desenrolou naquele contexto e a ampla difusão da gravura a partir de técnicas como a litografia e a fotografia. A partir da localização de textos impressos e manuscritos recolhidos em jornais e arquivos públicos são apresentados elementos elucidativos sobre as estratégias formuladas por Arthur Azevedo para a formação de seu acervo por meio do contato com intelectuais, artistas e colecionadores do período. Como forma de estabelecer um comparativo com os acervos de estampas formados à época toma-se a seção de estampas da Biblioteca Nacional como referência.

Em seguida é feita uma caracterização dos itens presentes na *Coleção Arthur Azevedo*, de modo a estabelecer uma compreensão apurada sobre as obras, distinguindo os álbuns de retratos (compostos de estampas, desenhos e recortes) dos demais itens avulsos, como retratos e paisagens. Da mesma forma destacam-se os álbuns de paisagens dos álbuns de gravuras montados por Arthur Azevedo com anotações de títulos, artistas, técnicas, datas e procedências. Além disso, são detalhadas as demais peças, como o conjunto de pinturas, revistas, livros e documentos manuscritos. Com

isso propõe-se uma reconfiguração do acervo que até hoje não possui um critério de catalogação. Em paralelo ao reordenamento dos itens, pretende-se cotejar os textos de Arthur Azevedo sobre arte e os itens por ele colecionados, a fim de detectar as possíveis relações entre as atividades de crítico e colecionador.

Considerações finais – Busca retomar as linhas gerais sobre a participação de Arthur Azevedo enquanto crítico de arte e colecionador. Analisa as contribuições que o levantamento dos textos do autor sobre o ambiente artístico do Rio de Janeiro e a pesquisa em profundidade no acervo por ele formado pode oferecer para a historiografia da arte brasileira de modo mais amplo, bem como, sobre o processo de formação das coleções do período. Ao final, esta tese apresenta três anexos em que se encontram os textos dos jornais transcritos e vertidos para o português atual, a relação das obras consultadas durante a pesquisa e o caderno de imagens apresentando parte das obras da *Coleção Arthur Azevedo*. Dessa forma, ficam disponíveis como parte substancial deste estudo a fim de contribuir para pesquisas posteriores.

Capítulo 1

São Luís-Rio de Janeiro

“[...] Arthur Azevedo não descorçou ante os revezes que o trouxeram aos baldões de caixeiro para a carteira burocrata, e dali para a mesa de escritor pouco rutilante de vernizes, mas neste caso, muito resplendente e fecunda dos frutos opimos do talento. De origem portuguesa, mas nascido nas terras de Santa Cruz, como dizem os dramaturgos da Rua dos Condes, assimilou as qualidades herdadas àquelas outras que não podiam deixar de inocular na sua fecunda imaginação as grandezas do país indígena” (REIS, 1881).

O trecho acima faz parte de uma síntese biográfica sobre Arthur Azevedo escrita pelo jornalista português Pedro Reis e publicada no *Diário Ilustrado*, de Lisboa. O texto impresso na primeira página do periódico trazia um clichê fotográfico de Arthur Azevedo, aos 26 anos. Dois anos depois o dramaturgo embarcaria para sua primeira e única viagem à Europa quando, em Paris, “teve ocasião de maravilhar-se diante do *Panorama da Batalha de Chantilly*, primorosamente executado por dois eminentes pintores militares: Detaille e o malogrado Neuville”² e onde encontrou o pintor Victor Meirelles que lhe informou do projeto de execução do *Panorama do Rio de Janeiro*.

Nota-se que à época da publicação Arthur Azevedo já detinha reconhecimento frente ao meio intelectual do Rio de Janeiro, e conforme atesta o artigo, também em Lisboa. A breve biografia de Reis (1881) destaca o empenho de Arthur Azevedo nos projetos realizados até então. Com uma “organização verdadeiramente artística, possuindo aquela intensidade de vontade e de ideal que caracteriza os espíritos fortes [...]”. O jornalista enfatiza que mesmo com uma curta carreira, Azevedo já havia firmado uma atividade literária com muitas vertentes, “chegando a conquistar as esporas de cavaleiro em um campo onde a maior parte é não raro abatida”³.

Foi principalmente como autor dramático que Arthur Azevedo obteve a admiração de seus contemporâneos. Porém, os diversos projetos artísticos e as participações “em diferentes folhas com os homens mais notáveis do Império”, – desde as revistas literárias com poucos recursos e circulação limitada, até as publicações de maior escala e que alcançavam o grande público – foram essenciais para que Azevedo

² AZEVEDO, Arthur. *Diário de Notícias, De Palanque*, 01 out. 1885. As crônicas de Arthur Azevedo coletadas dos jornais durante a pesquisa não estão paginadas devido ao desgaste dos periódicos e dificuldades na visualização. No entanto, ao consultar as Referências é possível localizar o jornal, a seção e a data de publicação, e conferir o texto integral no Anexo 1.

³ REIS, Pedro. *Diário Ilustrado*, Lisboa, 29 out. 1881. In: Hemeroteca Digital de Lisboa.

tenha logrado destaque dentre os personagens da cultura brasileira nas últimas décadas do século XIX e o início do século XX.

O escritor Raimundo Magalhães Jr., autor da mais completa biografia sobre Arthur Azevedo, destaca sua ação multifacetada no campo cultural atuando como cronista e burocrata, dramaturgo e jornalista, humorista e crítico teatral, poeta lírico e epigramático. Uma característica que, segundo o biógrafo, foi criticada por alguns de seus contemporâneos que afirmavam que Azevedo “seria um grande autor teatral, se tivesse dedicado suas energias apenas ao teatro [...]”. No entanto, talvez não tivesse sido o mesmo Arthur Azevedo, “de personalidade tão curiosa, tão exuberante e tão pitoresca, passeando por tantas províncias, indo ao encontro de todas as solicitações ao seu talento” (MAGALHÃES Jr, 1955. p. 133).

1.1 O início do trabalho na imprensa

Nascido em 1855, em São Luís, então capital da Província do Maranhão, Arthur Azevedo ingressou no teatro e no jornalismo, quando adolescente, naquela mesma cidade. A dramaturgia e a literatura estiveram presentes desde sua infância, “aos oito anos, organizava espetáculos com meninos da minha idade, e ficava radiante de alegria todas as vezes que apanhava um drama ou uma comédia para ler”. O contato com os livros e a literatura estrangeira ocorreu no mesmo período na biblioteca de seu pai, David Gonçalves de Azevedo⁴: “[...] na biblioteca do meu pai que possuía bons livros, preferia as peças teatrais e, como havia muitas em francês, aprendi com facilidade a traduzir esse idioma para poder lê-las” (MAGALHÃES Jr., 1955. p. 8).

A mãe, Emília Amália Pinto de Magalhães (1818-?) também exerceu um papel fundamental na sua formação intelectual, incentivando o gosto pela leitura. De acordo com Jean-Yves Mérian (1988, p. 41), além da biblioteca em casa, “o dramaturgo teve à sua disposição os livros do Gabinete Português de Leitura em São Luís, cujo presidente era seu pai”. O Gabinete Português de Leitura possuía um amplo acervo formado de romances, folhetins, contos, poesias em português e francês, e uma grande quantidade

⁴ David Gonçalves de Azevedo (1816-1878) – Em 1855, ano do nascimento de Arthur Azevedo, publicou *Epítome Histórico de Portugal*. Em 1859 foi nomeado vice-cônsul de Portugal, chanceler do consulado na Capital, Cavaleiro da Ordem de Nossa Senhora de Vila Viçosa e da Imperial Ordem da Rosa.

de revistas como *Revue des Deux Mondes*, *Mundo Ilustrado*, *Magasin Pitoresco*, *Jornal das Famílias* e os principais jornais do Rio de Janeiro. Algumas obras eram traduzidas e publicadas em São Luís, e as publicações mais recentes na França eram rapidamente adquiridas. Em alguns casos, a diferença cronológica com a Europa era de algumas semanas apenas, o tempo da travessia por mar.

Em 1869 foi adaptado um pequeno teatro, em uma das dependências do Gabinete Português de Leitura, denominado de Teatro Normal. Ali, Arthur Azevedo, ao lado do irmão Aluísio Azevedo⁵ e de outros jovens, escreveu e organizou pequenas peças como “Fernando, o enjeitado” – adaptação de uma novela do escritor português Henrique Lopes de Mendonça –, e a comédia “Indústria e celibato”. No ano seguinte, aos quinze anos, escreveu a peça *Amor por Anexins*, considerada seu trabalho inaugural no teatro.

Em 1872, ocupou o cargo de amanuense na Secretaria de Governo do Maranhão, função que exerceu durante pouco tempo, pois veio a ser demitido em decorrência de textos satíricos que publicara em *O Domingo* criticando a administração da província⁶. *O Domingo* – semanário crítico e literário – foi o primeiro periódico fundado por Arthur Azevedo aos dezessete anos. Antônio Martins Araújo (1988, p. 3) ressalta, nos poemas e contos publicados pelo dramaturgo no pequeno jornal, o tom da sátira e a apreciação pelos aspectos grotescos ao narrar os fatos do cotidiano: “Arthur Azevedo seleciona os aspectos mais bizarros – quer na descrição do ambiente, quer na pintura das personagens, quer na seleção dos episódios”.

No referido jornal, segundo Mérian (1977, pp. 74-75), Azevedo já “demonstrava grande maturidade, iniciando um intenso combate pela instrução pública⁷” por meio de crônicas e poemas com o objetivo de propor novas ideias e participar dos debates culturais da cidade. Foi em *O Domingo* que Arthur Azevedo escreveu os primeiros textos relacionados ao campo das artes plásticas.

Em janeiro de 1873, pelo menos três jornais haviam se envolvido em uma acirrada polêmica sobre a exata instalação da estátua do poeta maranhense Gonçalves

⁵ O escritor Aluísio Azevedo (1857-1913), irmão mais novo de Arthur Azevedo, desfrutou desse ambiente de formação intelectual e colaborou com Arthur Azevedo em diversas peças, tornando-se o grande expoente do Naturalismo nas últimas décadas do século XIX e início do XX.

⁶ “Em tudo quanto escreve, vai transparecendo o intuito de epigramático, o demônio da sátira, temido e detestado. Comete a imprudência de pisar nos calos de alguns figurões de grande influência política. E o Governo da Província demite-o, sem explicações, num ato injusto de represália, para satisfação dos ofendidos” (MAGALHÃES Jr., 1955, p. 14).

⁷ Tradução livre: “Dans ce journal de jeunesse (Il avait 17 ans), Il démontra une grande maturité. Il mena un combat incessant pour l’instruction publique [...]”.

Dias, em São Luís: *O Paiz*, *Publicador Maranhense* e *O Domingo*. Segundo o pesquisador Luiz de Melo “queriam uns cidadãos que a estátua ficasse de frente para o mar; outros, que ficasse de costas; e mais outros, nem de frente nem de costas, e sim de lado” (2002, p. 196).

Sobre o impasse, *Eloy, o herói* – um dos pseudônimos de Arthur Azevedo – formulou um plano sarcástico a fim de contribuir para a solução do problema. Sugeriu que o monumento ao poeta fosse fixado sobre uma base giratória e que “por meio da mecânica, lhe fizesse dar um movimento de rotação em moto-contínuo. Assim, voltada, ora para o norte ou para o poente, sul ou nascente, ora para a Camboa⁸, ou para o mar [...]” (MELO, 2002, p. 197).

No mesmo ano Arthur Azevedo publicou uma nota sobre a reinauguração da capela do Recolhimento no centro de São Luís. Segundo Melo, aquele foi o único registro sobre a descrição da pintura do forro da capela-mor: “Lamento, de passagem, a ideia que teve o pintor do forro, entre outras coisinhas, de representar Nossa Senhora de vestido à Garibaldi” (MELO, 2002, p. 207). A pintura foi executada pelo pintor maranhense Horácio Tribuzi e representava a Anunciação de Nossa Senhora.

1.2 Mudança para o Rio de Janeiro

Em 1873, aos dezoito anos, o jovem dramaturgo deixou a cidade natal. Porém ainda manteve sua colaboração para *O Domingo* e algumas participações esparsas nos jornais *O Paíz* (1876), *A Flecha* (1879) e *A Pacotilha* (1881), todos sediados em São Luís do Maranhão. O período de sua chegada à capital do Império foi marcado por acontecimentos que ensejaram mudanças gradativas no quadro político e cultural do país.

Na alvorada dos anos 1870, segundo Lilia Schwarcz, “tudo parecia novo: os modelos políticos, o ataque à religião, o regime de trabalho, a literatura, as teorias científicas” (1993, p. 28). Terminada a Guerra do Paraguai (1864-1870), as discussões sobre o fim da escravidão estavam na ordem do dia. Logo, em 1871, foi promulgada a

⁸ Camboa – bairro localizado na zona central da cidade de São Luís, remanescente de uma comunidade de pescadores.

Lei do Ventre Livre, marco histórico no combate à escravidão, que estabeleceu limites para o sistema de trabalho escravo.

A temática racial foi incorporada como objeto do discurso literário e cultural a partir da recepção de modelos europeus, como a história cultural e a etnologia. Com destaque para a história literária de Sílvia Romero e a etnologia de Nina Rodrigues, responsáveis pela introdução dos estudos afro-brasileiros. Nesse contexto, ocorreu a difusão das concepções científicas como o evolucionismo social, o positivismo filosófico francês e o naturalismo literário de mesma procedência, tangenciando os debates a respeito dos fundamentos de uma cultura nacional.

As inquietações com o regime monárquico foram colocadas em debate. Em 1869 foi fundado o jornal *A Reforma*, dirigido por Francisco Otaviano, com a participação de intelectuais como o pernambucano Saldanha Marinho, o fluminense Joaquim Manuel de Macedo e o maranhense Joaquim Serra. Todos proferiam críticas ao regime e reivindicavam alterações na ordem política para o desenvolvimento do país.

Nelson Werneck Sodré (1983) informa que, entre 1870 e 1872, surgiram mais de vinte jornais republicanos. *A República*, por exemplo, pertencente ao Partido Republicano Brasileiro, começou a circular na Corte ao final de 1870. Entre seus redatores estavam Quintino Bocaiuva, Salvador de Mendonça e Lafaiete Rodrigues Pereira. Localizado à Rua do Ouvidor entre a Gonçalves Dias e Uruguaiana, o jornal tratou de temas como a separação entre a Igreja e o Estado e combateu o castigo corporal empregado pelas forças armadas.

Nesse sentido, a geração de intelectuais atuantes naquele período, formada por indivíduos provenientes de várias cidades do Norte, Nordeste e Sudeste do país, se caracterizou pelo espírito crítico e combativo promovendo a ruptura com valores e preceitos ainda latentes no meio político e social da primeira metade do século. Considerando-se que, até então, a sociedade brasileira era predominantemente agrária, latifundiária, escravocrata e aos poucos foi se transformando em civilização pré-industrial e burguesa.

Na esteira desse processo de reformulações as artes plásticas foram chamadas a participar dos debates de modo a compor, conforme ressalta a historiadora Fernanda Pitta, “o conjunto de manifestações que conferiam, ou deviam conferir, um lastro comum ao que se produzia em termos artísticos no Brasil, além de contribuir para a sua consolidação enquanto nação, em suma, sua modernização” (2013, p. 109-110).

Corroborar com esse pensamento o fato das Exposições Gerais da Academia Imperial de Belas Artes terem recebido nos certames de 1872, 1876 e 1879 um número crescente de obras e significativo aumento no fluxo de visitantes. A pesquisadora Letícia Squeff (2005) destaca que nas exposições de 76 e 79 foram expostas, respectivamente, 134 e 396 objetos entre pinturas, gravuras, esculturas e fotografias.

Em 1879 o número de visitantes da Exposição atingiu a impressionante marca de 292.286 pessoas⁹, quando foram expostas as obras *Batalha do Avaí* (1877) de Pedro Américo e *A Batalha dos Guararapes* (1879) de Victor Meirelles. Ambas encomendadas pelo governo para comemorar a vitória do Império brasileiro na Guerra do Paraguai. Squeff sublinha que aquele foi o momento em que a imprensa dedicou especial atenção ao evento promovido pela AIBA: “durante os poucos mais de dois meses que a exposição esteve aberta foram publicados cerca de 80 artigos nos jornais e revistas” (2005, p. 14).

Junto à extensa divulgação do evento foram instauradas discussões por parte da crítica, até então restrita a análises isoladas de uma ou outra obra, acerca da identidade nacional nas artes plásticas do país, conforme assinala o estudioso Tadeu Chiarelli (1995, p. 19): “[...] a partir da Exposição de 1879 percebe-se que a crítica de arte carioca amplia seu território de indagações, passando a refletir sobre a arte brasileira em geral, suas possíveis especificidades, as linhas estilísticas que deveria seguir etc.”

O certame é considerado um dos acontecimentos mais significativos da história da arte brasileira durante a segunda metade do século XIX. O historiador Luciano Migliaccio informa que, “a comparação entre o quadro de Américo e o de Meirelles acendeu um debate crítico que envolveu imprensa e instituições, ultrapassando o mérito das obras para entrar no campo político e das orientações culturais do Estado” (2000, p. 111).

Desse modo, as ações empreendidas no decorrer dos anos 1870 e nas décadas seguintes, a fim de propor novos encaminhamentos para as questões sociais e políticos do país se estenderam igualmente ao campo das artes plásticas. Foi a partir desse amplo temário, tendo como suporte indissociável os jornais e revistas, que se desenrolaram as

⁹ Ata da Sessão do Corpo Acadêmico da Academia Imperial de Belas Artes em 17 de dezembro de 1884, p.11 – frente e verso. Arquivos do Museu Dom João VI – EBA/UFRJ. In: CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. *A Relação entre o público e a arte nas Exposições Gerais da Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro na segunda metade do século XIX*. XXIII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte. Rio de Janeiro, 2003.

atividades de Arthur Azevedo enquanto intelectual interessado em debater os temas de interesse público.

Ainda em 1873, Azevedo foi acolhido pelo conterrâneo Joaquim Serra no periódico *A Reforma*, inaugurando sua participação no meio jornalístico da Corte como revisor de texto. De acordo com Sodré (1983, p. 214), a publicação atravessava naquele período “uma fase vibrante, sob a direção de Joaquim Serra, que com a sua prática do ofício e o sentimento libertário, coloca o jornal entre os mais lidos da Corte”.

Posteriormente iniciou carreira no funcionalismo público, obtendo, por recomendação, um emprego no Ministério da Agricultura e posteriormente na Secretaria da Viação e Obras Públicas – onde trabalhou também Machado de Assis¹⁰ – e lecionou Língua Portuguesa no Colégio Pinheiro. No mesmo ano de sua chegada à então capital federal, escreveu na folha ilustrada *O Fígaro* (1873). Foi provavelmente neste periódico que Azevedo iniciou as colaborações na imprensa ilustrada e consequentemente o contato com artistas.

O Fígaro foi considerado uma das melhores publicações ilustradas da época tendo “o excelente litógrafo italiano Luigi Borgomainerio¹¹, que chegou ao Brasil em fins de outubro de 1874”, como o responsável pela parte gráfica (FERREIRA, 1994, p. 400). Sobre aquele período Orlando da Costa Ferreira, autor de *Imagem e Letra* – obra fundamental para a compreensão da atividade gráfica no Brasil durante o período oitocentista – observa:

A década de 1870 será o período do grande desenvolvimento da litografia brasileira, aquele em que coexistiram os maiores nomes da arte litográfica do país e em que, ao mesmo tempo, funcionaram as melhores oficinas. Contaram-se, no decênio, 248 diferentes impressores litográficos, contra o crescendo de 115 no de 1850 e de 197 no de 1860, e o decrescendo de 178 no de 1880 e de 128 no de 1890. Floresceram Martinet, A. de Pinho, Fleiuss, Sisson, Agostini, Borgomainerio, para só rememorar os mais conhecidos lápis da época. Rensburg, Ludwig, Briggs&Cia, Pereira Braga, Robin, Leuzinger foram os grandes prelos [...] (FERREIRA, 1994, p. 410).

As informações de Ferreira, embora direcionadas ao campo da litografia, apontam o momento promissor que as artes gráficas, de modo geral, atravessaram durante aqueles anos. Penso que seja importante salientar que as publicações surgidas anteriormente, a partir da década de 1830 em diante, participaram de alguma forma

¹⁰ Em 1889 Arthur Azevedo publicou o volume *Contos Possíveis* e dedicou a Machado de Assis de quem foi parceiro em periódicos como as revistas *Ilustração do Brasil*, *A Estação* e no jornal *O Mequetrefe*.

¹¹ Luigi Borgomainerio (1836-1876) – Pintor, desenhista e caricaturista. Estudou pintura na Accademia di Belle Arti di Brera (Milão).

desse processo, alavancando o mercado de periódicos ilustrados que se expandiu paulatinamente.

A revista *Museu Universal: Jornal das famílias brasileiras* publicada entre 1838 e 1844 pela *J. Villeneuve e cia*, localizada na Rua do Ouvidor nº 65, aparece como a publicação que inaugura a composição de texto e imagem entre os periódicos do país. No entanto, as estampas eram produzidas no exterior e adaptadas para o público brasileiro. Talvez por isso, não seja considerada uma publicação ilustrada genuinamente nacional, sendo pouco mencionada entre os estudos sobre a história das artes gráficas no país.

Desse modo, a *Lanterna Mágica*, fundada por Manuel de Araújo Porto-Alegre em 1844, é considerada, a rigor, o primeiro periódico brasileiro ilustrado com caricaturas cujo responsável foi o pintor catarinense Rafael Mendes de Carvalho. No entanto, explica o estudioso Joaquim Marçal (2004), a falta de equipamentos adequados, de matéria prima e de mão de obra especializadas dificultaram o aprimoramento de projetos gráficos que pudessem unir satisfatoriamente os discursos verbal e visual em um mesmo espaço.

Os problemas enfrentados pela imprensa ilustrada podem ser detectados até o final da década de 1860. Como, por exemplo, em uma nota do *Jornal para Todos – Literário – Ilustrado*, localizado na Rua dos Ourives. A edição de nº 15 comunicou aos leitores sobre as dificuldades de se produzir um periódico destinado à publicação de desenhos e gravuras: “[...] ainda não podemos conseguir o que tanto desejávamos: dar aos nossos leitores gravuras satisfatórias, e por isso temos por melhor suprimi-las, por enquanto”¹².

Com isso, é plausível que as publicações ilustradas fundadas durante os anos 1870 foram uma tentativa de superação dos obstáculos encontrados pelos periódicos brasileiros nas décadas anteriores. Logo em 1871, a folha ilustrada *O Guarany*, impressa no estabelecimento do escritor e crítico de arte Félix Ferreira, dava o tom daquele novo momento anunciando, em sua primeira edição, que o referido estabelecimento se colocava em igual posição que os principais jornais e periódicos do mesmo gênero em atividade no Rio de Janeiro. Em condições de executar litografias e quaisquer trabalhos tipográficos com perfeição e nitidez, “[...] dispondo de um habilitadíssimo pessoal, das mais aperfeiçoadas máquinas modernas, papel, tinta e tipos

¹² *Jornal para Todos – Literário – Ilustrado*, maio de 1869, p. 113.

importados dos mais acreditados fabricantes da Europa e da América” (O GUARANY, 1871).

Retomando, em 1876, Arthur Azevedo iniciou a colaboração na *Revista Illustrada*, publicação semanal de caráter abolicionista e republicano, dirigida pelo litógrafo e crítico de arte Angelo Agostini. A *Revista* foi considerada por Joaquim Nabuco como a “bíblia da abolição dos que não sabem ler” e ganhou notoriedade por reunir um núcleo intelectual e artístico disposto a debater questões que se formavam em torno dos problemas nacionais e dos temas relacionados à produção artística brasileira a partir daquele decênio.

Com sua oficina litográfica situada na Rua da Assembleia, 44, a *Revista* comercializada por assinatura ganhou imediata notoriedade. Para termos uma dimensão de seu alcance, Sodré informa que a tiragem “atingiu 4000 exemplares, índice até aí não alcançado por qualquer periódico ilustrado na América do Sul, regularmente distribuída em todas as províncias e nas cidades do interior, com assinatura por toda parte” (SODRÉ, 1983, p. 217). Sobre a popularidade do periódico Monteiro Lobato (1956, p. 154), em *Idéias de Jeca Tatu*, observou que “não havia casa em que não penetrasse a *Revista*, e tanto deliciava as cidades como as fazendas [...]”.

A *Illustrada* se caracterizou por encartar estampas com temas relacionados à realidade nacional, de modo que o grande público, em sua maioria formado por analfabetos, se reconhecesse e encontrasse assuntos de seu interesse nas imagens. A crítica ao regime monárquico e o combate à escravidão eram temas permanentes da publicação. Sodré (1983, p. 222-223) acentua que “todos queriam reformas, e a imprensa teria de acolher a inquietação generalizada, discutir as reformas, influir em seu andamento [...]”, e a comunicação por meio da gravura foi imprescindível para promulgar os debates.

Além disso, as caricaturas e estampas encartadas eram amplamente colecionadas como bem assinalou Azevedo na *Palestra*: “a *Revista Illustrada* é hoje a folha brasileira de que se guardam mais coleções, coleções encadernadas que passam dos pais aos filhos, e passarão aos netos”. O autor informa ainda sobre como as imagens eram colecionadas e exibidas: “quando os jornais ilustrados não são encadernados para servir de passatempo às visitas, recortam as estampas, lhes dão a honra de uma moldura e

colocam-nas nas paredes. Há nos nossos teatros muitos camarins forrados com desenhos e ilustrações”¹³.

Junto àquele contexto ocorreu a abertura das primeiras galerias privadas do Rio de Janeiro como a Glace Elégante (1877) e o ateliê fotográfico de Insley Pacheco (1879). Para o sucesso das exposições naqueles espaços a divulgação em periódicos como a *Revista Illustrada* e a *Semana Illustrada*¹⁴ do alemão Henrique Fleiuss era fundamental. De acordo com Migliaccio (2015, p. 21) “essas revistas ampliavam o público de arte e ofereciam novas oportunidades aos artistas, publicando caricaturas e dando espaço ao debate, sempre nos tons da sátira”.

Em paralelo à participação na *Revista Illustrada*, Arthur Azevedo avançou com as colaborações nas publicações ilustradas. Ainda no ano de 1876 participou da *Ilustração do Brasil*, fundada por Carlos de Vivaldi. A publicação caracterizava-se por ser uma revista de luxo com textos selecionados e muitas gravuras em aço e cobre endereçada a um público culto de alto padrão intelectual. Para a execução das estampas, além da contratação dos serviços dos gravadores locais, Vivaldi mandava fazer gravuras nos Estados Unidos.

Sobre a produção e comercialização das gravuras na *Ilustração do Brasil*, Sodré (1983, p. 222) informa que Vivaldi fez um contrato em Nova Iorque que lhe facilitava selecionar gravuras publicadas por periódicos americanos que fossem atrativas ao público brasileiro, “como paisagens, fantasias, cenas de costumes, episódios de guerra russo-turca etc. Adquiria por pouco mais do valor do metal, os respectivos clichês e mandava escrever textos ou artigos adequados às ilustrações”. Além de Azevedo, colaboraram Machado de Assis, Franklin Távora e Joaquim Serra.

A profícua participação de Arthur Azevedo nas publicações retrata o seu dinamismo, compondo diferentes quadros na imprensa oitocentista, ora colaborando em uma revista marcada pelo combate aos problemas sociais e dotada de um projeto gráfico direcionado para a instrução popular, ora dissertando para um público letrado, ávido por consumir conteúdo escrito e imagético que proporcionasse o contato com a cultura

¹³ AZEVEDO, Arthur. *Diário de Notícias, De Palanque*, 30 de agosto de 1888.

¹⁴ Sobre a *Semana Illustrada*, Rogéria de Ipanema informa que a revista era editada pela sociedade Fleiuss Irmãos & Linde, a qual, após requerimento à coroa, deferido em 25 de setembro de 1863, recebeu para o seu Instituto Artístico – um dos mais completos parques gráficos particulares do período – a distinção do título de Imperial. O Imperial Instituto Artístico reunia em 1863, em um estabelecimento de 17 divisões, oficinas de tipografia, xilogravura, litografia com impressão a cores e fotografia, além de desenho e pintura. Ver IPANEMA, Rogéria de. Arte, imagem, história: os usos políticos e sociais da arte em Angelo Agostini In: KNAUSS, Paulo; MALTA, Marize. (org.). *Objetos do olhar: história e arte*. São Paulo: Rafael Copetti Editor, 2015, p. 247.

internacional. Assim, observa-se que os primeiros anos após a chegada de Arthur Azevedo ao Rio de Janeiro foram propícios para desenvolvimento do seu ofício de jornalista, travando relações com críticos de arte, artistas e participando de um ambiente em que a imagem impressa tornara-se um item de uso corrente tanto para a difusão do conhecimento como para o colecionamento.

Em 1877, segundo Wilson Martins (1978), Arthur Azevedo começa a consolidar seu nome no teatro brasileiro com *Amor ao Pêlo*, peça em um ato e dois quadros; *A Pele do Lobo*, comédia original em um ato; o drama em quatro atos intitulado *Jerusalém Libertada*, traduzido com música de Ciríaco de Cardoso¹⁵; *Abel, Helena*, peça cômica em três atos baseada na ópera cômica *A Bela Helena*, de Henrique Meilhac e Ludovico Halévy, e que foi representada no Teatro Fênix Dramática em março daquele ano.

Porém, Martins destaca a revista de ano *O Rio de Janeiro em 1877*, “revista satírica em um prólogo, três atos e dezesseis quadros, em sociedade com Lino de Assunção” (1978, p. 15), como o gênero que o tornou célebre, mais do que qualquer outro¹⁶. Desde então, Azevedo passou a dirigir as chamadas *Revistas de Ano*, publicação que ganhou destaque na década de 1880 como veremos adiante.

A partir de 1879 Arthur Azevedo dirigiu, com Lopes Cardoso, a *Revista do Teatro*, publicação que fomentou a criação de novas peças como *Os Doidos*, em colaboração com seu irmão Aluísio Azevedo. Além de comédias com *A Jóia e Keller e Fagundes*, e operetas como *Niniche*, *As Mulheres do Mercado*, *A Camarga* e *Nhonhô*, todas apresentadas naquele ano.

Em 1880 fundou a *Gazetinha* e escreveu no periódico *Pena e Lápis*, impresso na litografia de Henri Lombaerts e que tinha o retratista Augusto Off como ilustrador. Defensor dos ideais abolicionistas estudou a Lei do Ventre Livre e escreveu as peças *O Liberato* (1881), dedicada a Joaquim Nabuco, e *A Família Salazar* (1882), em parceria com Urbano Duarte. Ambas foram proibidas pela censura do Império, e publicadas no volume intitulado *O Escravocrata*.

Ainda no ano de 1882, o dramaturgo, com o auxílio do irmão Aluísio Azevedo, adaptou a opereta *A Flor de Lis*, de Paul Burani¹⁷ e Máxime Boucheron¹⁸, à cena

¹⁵ Ciríaco de Cardoso (1846 – 1900) – compositor português.

¹⁶ A convite do ator José Antônio do Vale, Arthur Azevedo e Lino Assunção produzem “O Rio de Janeiro em 1877”. A peça foi musicada por Gomes Cardim e encenada em 16 de janeiro de 1878. Além de Vale fizeram parte do elenco Ludovina de Vecchi, Pedro Joaquim, Martinho, Adelaide Guerreiro e Raquel Santos.

¹⁷ Paul Burani (1845-1901) – Ator francês.

¹⁸ Máxime Boucheron (1846-1896) – Jornalista e dramaturgo francês.

brasileira. Novamente em parceria com o irmão Aluísio, Arthur Azevedo escreveu *Casa de Orates*, comédia original em três atos, representada no Teatro Santana. Naquele Teatro, Azevedo montou a tradução da ópera cômica *Coquelicot* de Armando Silvestre.

Em *O Mequetrefe* (1883), publicação – fartamente ilustrada com caricaturas e direcionada para a campanha abolicionista – sob os auspícios de Angelo Agostini, Arthur Azevedo foi uma das mais valiosas colaborações. Naquele periódico ele teve uma tribuna em que frequentemente posicionava-se contra o regime escravocrata. As cenas de torturas e açoites eram reproduzidas no periódico de forma realista e impressionante.

Os palcos também foram um dos principais locais das manifestações em prol da abolição. Em 1884, o romance *O Mulato*, de Aluísio Azevedo, foi adaptado para o teatro sob a forma de drama em três atos no Recreio Dramático. No mesmo ano Aluísio Azevedo publicou *Casa de Pensão*, obra de grande importância para a literatura nacional que tratava, dentre outros assuntos, da questão racial. Os acontecimentos no meio teatral e literário sinalizavam que “a causa da abolição estava apaixonando todos os corações brasileiros” (MARTINS, 1978, p. 192) e, sobretudo, que o problema da escravidão já havia ultrapassado os limites partidários.

Em 1883, a visita de um membro do governo chinês ao Rio de Janeiro para tratar de assuntos relacionados à imigração no Brasil deu ensejo para que Arthur Azevedo publicasse no ano seguinte *O Mandarim*, revista cômica em três atos, com a colaboração de Moreira Sampaio. Em 1884 registrou-se um episódio que reverberou na imprensa carioca e no meio artístico de modo geral. O acontecimento envolveu o então cônsul geral do Brasil em Nova York, Salvador de Mendonça, que era também um reconhecido colecionador de obras de arte. Sobre o fato Martins (1978, p. 209) informa que Salvador de Mendonça:

havia adquirido numerosa coleção de pintura formando uma pinacoteca particular que ia de Bartolomé Esteban Murillo a Claude Lorrain, passando por Adriaen van Ostade, Jacob Jordaens, Van Dyck, Rubens, Corregio e outros grandes mestres. Seja porque a tivesse constituído com finalidades especulativas, seja por inesperadas necessidades financeiras, Salvador de Mendonça mandou vender a coleção em Paris, por intermédio de renomada galeria. Todos os quadros eram, entretanto, grosseiras imitações, com o que, bem entendido, o cônsul brasileiro recebeu inesperada e desagradável publicidade nos jornais americanos e franceses [...].

Enquanto isso, Arthur Azevedo ampliava sua participação na imprensa iniciando a colaboração na *Gazeta da Tarde* (1884) e em *A Vespa* (1885). Nesse último, sob o pseudônimo de *Eloy, o herói*, fazia a crônica de abertura, publicava contos humorísticos

com a assinatura de A. A., escrevia a seção teatral com o pseudônimo de *Cratchit* e em outras matérias era simplesmente A. O jornal tinha oito páginas, sendo duas delas (capa e a página dupla central) ocupadas por desenhos e caricaturas de cunho político. Azevedo, entremeado de imagens, ocupou quase todos os espaços do pequeno jornal que era impresso na oficina *Nova Typographia* dirigida pelo gravador alemão João Paulo Hildebrandt.

A partir de 1886 dirigiu *A Vida Moderna*, publicação que deu alento à campanha abolicionista e nela o combate de Azevedo à escravidão se deu tanto com o apoio às associações como a *Sociedade de Quartetto do Rio de Janeiro*, fundada com o objetivo de libertar escravos, como por meio de artigos repudiando os atos de violência contra os negros¹⁹. De acordo com Magalhães Jr. (1955), a postura de Azevedo demonstrava uma consciência de antiescravista tão firme quanto a de outros intelectuais reconhecidamente envolvidos na causa, como José do Patrocínio.

Ainda em 1886 colaborou em *A Quinzena* e *Rataplam*, este último ilustrado com desenhos do pintor Belmiro de Almeida e impresso na litografia a vapor de Almeida Marques & C. localizada na Rua do Ouvidor, nº 101. Naquele ano Arthur Azevedo continuou a dar o tom do teatro, com o *Mercúrio*, revista cômico-fantástica, e *O Carioca*, ambas em colaboração com Moreira Sampaio.

No ano de 1887, na companhia de Olavo Bilac, Coelho Neto, Alcindo Guanabara e Moreira Sampaio escreveu no jornal *Novidades* e no periódico *A Época*, em 1888. Em 1889 participou da revista *A Estação, Jornal Ilustrado para a Família* junto com Machado de Assis. *A Estação* foi editada inicialmente pela sociedade Lombaerts, Marc Ferrez & Cia e publicada durante mais de duas décadas, entre 1879 e 1904. Teve a colaboração dos mais conhecidos escritores nacionais na seção *Suplemento Litterário*. Ferreira (1994, p. 211) assinala ter sido provavelmente aquele suplemento responsável por trazer ao Brasil “as mais magníficas xilogravuras estereotipadas ou galvanotipadas francesas da época, algumas de grande beleza e impressionante realismo, em sua maior parte como era natural, copiadas de fotografias [...]”.

Em 1888 começou a colaborar na *Gazeta de Notícias* e no semanário *Zigue-Zigue*. Em 1889, sob o pseudônimo de Gavroche, Arthur Azevedo escreveu a crônica diária intitulada “Flocos” no jornal republicano *Correio do Povo*. Nos semanários *O*

¹⁹ Ver *A Vida Moderna, Chronica Fluminense*, 30 de outubro de 1886.

Dia; *A Capital* e *O Industrial* participou em 1892. A partir de 1895 colaborou na revista *A Cigarra*, periódico que iniciou o ciclo do desenho zincografado e tinha Olavo Bilac como redator e o artista português Julião Machado a cargo das ilustrações.

Em termos de atuação na grande imprensa, inaugurou no ano de 1885, no jornal *Diário de Notícias*, a coluna *De Palanque*, participação que se estendeu até o ano de 1889. Porém retornou ao mesmo jornal no ano de 1891 com a seção *Chronica Fluminense*, impressa aos domingos. Magalhães Jr. aponta ainda que naquele período Arthur Azevedo teria colaborado no *Diário Mercantil*²⁰ de São Paulo produzindo artigos “que não eram os que publicava no Rio, mas colaborações feitas especialmente para a folha bandeirante” (MAGALHÃES Jr., 1955, p. 229).

Em 1885 Valentim Magalhães fundou *A Semana*, folha literária publicada aos sábados que teve entre seus redatores Arthur Azevedo, seu irmão Aluísio e o pintor Pedro Américo. A redação daquele periódico passou rapidamente a substituir os cafés e as confeitarias “para um grupo brilhante, composto de numerosos escritores que viriam a fazer parte da futura Academia Brasileira de Letras” (MAGALHÃES Jr., 1955, p. 141). Dentre esses, além de Azevedo, estavam Lúcio Mendonça, João Ribeiro, Araripe Junior, Urbano Duarte, Silva Ramos e Rodrigo Otavio.

Dois anos depois de fundada *A Semana*, por iniciativa de Araripe Junior, começaram a se organizar, mensalmente, jantares literários. As reuniões aconteciam nos hotéis *Globo* e *Internacional*. Além dos já mencionados participavam do grupo Capistrano de Abreu, Xavier da Silveira, Coelho Neto e outros. Das reuniões nasceu o *Clube Rabelais*, nome em homenagem ao escritor François Rabelais e provavelmente uma forma de dar certo rótulo de erudição ao grupo de boêmios.

As reuniões do *Rabelais* findaram-se em 1893 e retomaram em 1895 com a fundação da *Revista Brasileira*²¹ dirigida por José Veríssimo, “agora não somente para jantares mensais como para um chá das quatro, e acrescido de outros escritores como Machado de Assis, Joaquim Nabuco, Graça Aranha, Paula Ney e Filinto de Almeida” (MAGALHÃES Jr., 1955, p. 144). As reuniões na sede da *Revista*, segundo Hilda

²⁰ O *Diário Mercantil*, de São Paulo, foi uma das plataformas literárias da época. Fundado em abril de 1884 por Buenaventura Gaspar da Silva Barbosa, um português “liberal e rebelde”, Leo d’Affonseca, também português e teve Eduardo Salomonde como redator. Entre seus colaboradores estavam Olavo Bilac, Alphonsus de Guimaraens, França Júnior e Júlio Ribeiro.

²¹ A *Revista Brasileira* informou no prospecto da primeira edição o seguinte: “A publicação literária que se dá hoje à luz sob a denominação de *Revista Brasileira*, nada mais é que a transformação de outro jornal do mesmo gênero, o *Guanabara*, tomando maiores proporções, e passando a ser trimestral”. In: Hemeroteca Digital, FBN.

Machado (2002, p. 57), também se prolongavam “no *chateau* de Filinto de Almeida e de sua esposa Julia Lopes de Almeida, localizado em Santa Teresa”.

A residência do casal dotada de “uma sala com biblioteca, um vasto *bureau* cheio de papéis e revistas, e uma porção de quadros com as assinaturas notáveis de Sousa Pinto, Amoedo, Parreiras [...]”²², ficou conhecida por ser o reduto de escritores como Olavo Bilac, Coelho Neto, Aluísio Azevedo [Figura 24], Raimundo Correia e de artistas como Belmiro de Almeida, Rodolfo Amoedo, Antônio Parreiras e Eliseu Visconti. Porém, foi a *Revista Brasileira* a incubadora de onde saiu a ideia da fundação da Academia Brasileira de Letras onde Arthur Azevedo ocupa a cadeira de nº 29, tendo como patrono Martins Pena.

Em 1889 Azevedo publicou parte de seus textos no volume *Contos Possíveis* e dedicou a Machado de Assis. Participou da publicação *A Rua*, que teve entre seus redatores Luís Murat, Olavo Bilac e Raul Pompéia, e publicou poemas no impresso *Treze de Maio*. No ano de 1894 estreou *A Palestra* no jornal de maior circulação do período – *O Paiz*, permanecendo até meados de 1908. No mesmo ano, deu início à campanha para a criação do Theatro Municipal do Rio de Janeiro²³. Colaborou ainda com os periódicos *A Notícia*, *O Bilontra*, *O Carioca* e *O Homem*.

Em 1898, Arthur Azevedo colaborou em *O Mercúrio*, revista ilustrada que também encartava imagens. De acordo com enunciado da edição de nº 1, a intenção era vulgarizar no Rio de Janeiro o cartaz artístico, pois as publicações ilustradas naquele tempo tinham maior procura do público “quer pela sua novidade e feitura apurada, quer pela distração delicada e ao mesmo tempo instrutiva das páginas que o acompanham (O MERCÚRIO, 1898)”. A edição de 17 de outubro daquele ano trouxe na primeira capa uma caricatura de Azevedo feita por Julião Machado. Na imagem o dramaturgo carrega no ombro direito um varão com uma cesta de flores em cada extremidade. Em uma ponta estava escrito “O badejo”, na outra “em três postas”. Aquela foi uma homenagem do caricaturista português ao dramaturgo que dias antes havia estreado, com sucesso, a

²² JOÃO DO RIO. *Momento literário*. Rio de Janeiro: Garnier, s/d. p. 26.

²³ “[...] o autor teatral Arthur Azevedo lançou uma campanha para que um teatro fosse construído para ser sede de uma companhia municipal, a ser criada nos moldes da *Comédie Française*. Mas a campanha resultou apenas em uma Lei Municipal, que determinou a construção do Theatro Municipal. A lei, no entanto, não foi cumprida, apesar da existência de uma taxa para financiar a obra. A arrecadação desse novo imposto nunca foi utilizada para a construção do Theatro”. Disponível em: <<http://www.theatromunicipal.rj.gov.br/historia.html>>. Acesso em: jun. 2015. A inauguração do Theatro Municipal só veio a se concretizar em 14 de julho de 1909, após o falecimento de Azevedo em outubro de 1908.

peça em três atos *O Badejo* no Teatro São Pedro por iniciativa do *Centro Artístico*, uma das agremiações que Arthur Azevedo participou conforme será tratado adiante.

No contexto internacional, um fato que marcou o ano de 1898 foi a prisão do escritor Émile Zola (1840-1902) em razão da publicação do artigo *J'accuse!* (Eu acuso!) no jornal parisiense *L'Aurore*. O texto, uma carta aberta ao presidente da França Félix Faure, acusava o exército de ter condenado injustamente o oficial Alfred Dreyfus. O caso Dreyfus²⁴ repercutiu amplamente no meio brasileiro e diversos intelectuais enviaram cartas de apoio a Zola, dentre os quais estavam Ruy Barbosa, Sylvino de Amaral, secretário da delegação do Brasil em Madri; Sá Viana, professor de direito e Luis Gastão d'Escragnolle Dória, redator do *Débats du Senat*. Arthur Azevedo prestou solidariedade ao escritor publicando o soneto *A Émile Zola*²⁵. No ano seguinte, ao receber um telegrama da França informando que Zola havia publicado o romance *Fecondité*, Arthur Azevedo escreveu o poema *Homem Superior*, parabenizando-o pelo término da obra.

No ano de 1902, Arthur Azevedo iniciou a participação no periódico quinzenal *Rio Nu* e no *Correio da Manhã*. Em 1904 colaborou na revista *Renascença* dirigida por Rodrigo Otávio e Henrique Bernardelli e posteriormente no semanário *O Século* (1906). Nesses periódicos, os seus textos transitam entre a crônica de costumes, contos, sonetos e crítica teatral muitas vezes assinados com pseudônimos.

Naquele mesmo ano passou a colaborar na *Revista Kosmos*, publicação de destaque no início do século, que tratava de temas relacionados à literatura, às artes e às ciências, e que ficou conhecida pelo seu projeto gráfico inovador separando o desenho da fotografia. Arthur Azevedo era responsável pela crônica de teatro e os textos sobre arte cabiam a Gonzaga Duque. No entanto, foi localizada uma interessante crônica intitulada *Um artista mineiro*²⁶ escrita por Azevedo durante uma viagem à cidade de

²⁴ Ver SUZANO, Milene. “*J'accuse*” na imprensa brasileira: algumas repercussões e interpretações do caso Dreyfus. Escritos II. pp. 75-109. Fundação Casa de Rui Barbosa. Rio de Janeiro. s/d. Ver mais SILVA, Cintia Rufino Franco. *O caso Dreyfus, Émile Zola e a imprensa*. In: Contemporâneos – Revista de Artes e Humanidades. n° 11, nov. 2012 – abril 2013.

²⁵ “Um ano de prisão...um ano apenas / Porque a mais não puderam condenar-te / Herói que pairas entre as nuvens da Arte / Majestosas, olímpicas, serenas! / Castigo para ti não há que os farte / Em masmorras, cárceres, geenas... / Pudessem numa só todas as penas / Juntar, e do carrasco às mãos mandar-te! / Salve, profeta augusto da Verdade / Que a luz impetras / Pela justiça e pela humanidade! / Salve, ó servo magnânimo das letras / Que no caminho da imortalidade / Pela porta de um cárcere penetras”. In: MAGALHÃES JR. Op. cit., p. 149.

²⁶ Artigo *Um artista mineiro*. *Revista Kosmos*, fev. 1904. In: Hemeroteca Digital Brasileira, FBN.

São João Del Rei (MG) em que ele faz uma síntese da vida e obra do pintor Venâncio José do Espírito Santo²⁷.

Em pesquisa realizada anteriormente foi localizada uma correspondência manuscrita que faz menção ao referido artigo²⁸. Trata-se de uma carta remetida por Arthur Azevedo ao editor da *Kosmos*, Jorge Schmidt. No documento Azevedo informa a inclusão de uma imagem para ilustrar o texto, e diz que: “o Bernardelli ficou de me mandar depois de amanhã a fotografia²⁹ do quadro de que lhe falei, para ilustrar o meu artigo *Um artista mineiro*”. A participação no periódico com o auxílio do pintor Henrique Bernardelli sinaliza um dos modos empregados pelo autor na edição de seus artigos, e a fluidez com que ocorriam as colaborações entre jornalistas, escritores e artistas, o que fica mais evidente nas publicações sob sua direção como veremos a seguir.

1.3 Arthur Azevedo – editor

Como um intelectual ávido em informar, debater e polemizar as questões do seu tempo, Azevedo buscou no âmbito da imprensa criar publicações com elementos que as tornassem mais atrativas. A imagem impressa foi uma das formas de levar às páginas dos periódicos aspectos de comicidade por intermédio de caricaturas, ilustrações de versos e anedotas, estampas com reproduções de pinturas dos grandes mestres e publicações de retratos de pessoas notáveis.

O diálogo entre texto e imagem era feito com o uso da gravura, do desenho e do clichê fotográfico. Junto ao interesse pela imagem, outro dado identificado nos jornais, e que interessa para esta pesquisa, é a presença de seções que dissertavam sobre temas

²⁷ Nascido em uma localidade próxima a São João Del Rei (MG) no ano de 1783, viveu nesta cidade, onde realizou a maior parte de seus trabalhos. É atribuída a ele a pintura do forro da nave da Igreja da Matriz de Nossa Senhora do Pilar, provavelmente realizada antes de 1817, quando o brasilianista John Luccock passa por São João Del Rei e comenta a obra. A atribuição da pintura é feita com base no relato desse cientista. Em 1864, fez a carnação – técnica de pintar que consiste em imitar a carne humana – de uma imagem da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco de São João Del Rei, e, anos antes, dá parecer sobre o branqueamento da talha da capela-mor da mesma igreja. A Santa Casa da Misericórdia de São João Del Rei possui um retrato, assinado por ele, de um ermitão da instituição.

²⁸ *Carta para o Sr. Schmidt* – documento localizado na Divisão de Manuscritos (FBN) durante a minha pesquisa de Mestrado (2011).

²⁹ A fotografia mencionada por ele é a imagem do quadro *Aleijadinho em Vila Rica*, de autoria de Henrique Bernardelli.

relacionados às artes plásticas. Isso pode ser constatado nos textos críticos publicados por Gonzaga Duque, conforme será tratado adiante.

Nesse sentido, penso que seja importante destacar alguns periódicos que durante os anos 1880, 1890 e na virada do século marcaram a participação de Arthur Azevedo, na vida cultural do Rio de Janeiro. Além do conteúdo jornalístico e teatral com a presença de um grupo de intelectuais notáveis, interessa aqui detectar as possíveis contribuições para a crítica de arte do período e para a circulação da imagem impressa por meio das publicações.

1.3.1 Gazetinha – renovação literária

A *Gazetinha*, fundada por Arthur Azevedo, foi um jornal diário de baixo custo com textos de caráter humorístico e literário e que também trazia em suas edições retratos de artistas, intelectuais e personalidades. Com escritório situado na Rua de São José, nº 44, a *Gazetinha* “era um jornalzinho de dois palmos, quase todo impresso em corpo 6 e 7” (GONZAGA DUQUE, 2001, p. 302).

A edição de nº 1, datada de 29 de novembro de 1880 e com tiragem de 30.000 exemplares foi distribuída gratuitamente de acordo com nota publicada na primeira página do jornal; a partir da segunda edição foi vendida a um vintém. Porém, encerrou suas atividades dois meses depois retomando posteriormente em 1º de janeiro de 1882 e estendendo-se até junho do mesmo ano. Em seguida, segundo Jean-Yves Mérian (1977, p. 78), o periódico foi incorporado ao *Jornal da Noite*, porém não mais sob a direção de Arthur Azevedo.

Embora tenha circulado por um curto período, a *Gazetinha* obteve destaque dentre as publicações do início da década de 1880. Os textos retratavam os acontecimentos do dia a dia e faziam referências irônicas ao imperador D. Pedro II. Na edição de nº 17, Azevedo publicou uma breve nota na primeira página do jornal sobre um acidente ocorrido com o monarca durante um trajeto de carruagem: “A carruagem imperial quebrou uma roda. O imperador apesar de vir sentado sobre uma almofada macia caiu. Nós quando soubemos do fato dissemos apenas: Isto vai mal! O imperador começa a cair!” (MAGALHÃES Jr., 1955, p. 55). Nota-se no comentário o lado cômico com que o teatrólogo noticiava assuntos relacionados aos membros do Império.

Na mesma edição de nº 17, o tom satírico também se estendia às notícias relacionadas às artes. Uma breve nota publicada informava que o Comendador Gonçalves havia mandado pintar um quadro que representava um mar encapelado e um navio. Azevedo informava, sem mencionar o nome do pintor, que este executou a cena e que o Comendador teria ficado satisfeito.

No entanto, o Comendador teria voltado no dia seguinte com o quadro e solicitado ao artista: “Eu queria que o senhor pintasse aqui uns carneirinhos, porque a minha mulher é do que mais gosta”. O pintor respondeu: “Como! Pois o senhor não vê que eu não posso pintar carneiros no mar?!”. Em um gesto autoritário o Comendador disse: “Ora, pode, bem que pode; o senhor é que não quer. Pinte uns carneirinhos que sabem nadar ”.

Juntamente com as crônicas e os textos informativos, na seção *Letreiros e Taboletas* eram publicados breves anúncios de serviços variados, como tratamentos médicos, lojas de confecção, salões de beleza, vidraçaria, venda de alimentos, cafés e desenho de retratos: “Augusto Off, retratista. Rua do Lavradio, nº 71”.

As críticas ao império na *Gazetinha* eram recorrentes e sinalizavam uma posição contrária ao Regime por parte do seu fundador. Essa proposição era reforçada pelo círculo de amigos de Arthur Azevedo formado por adeptos dos ideais republicanos do qual faziam parte José do Patrocínio, Pardal Mallet, Lopes Trovão, Olavo Bilac, Raul Pompéia e Guimarães Passos³⁰.

Sobre essa filiação ao grupo de republicanos, uma crônica localizada durante as pesquisas reforça a sua preferência ao regime instituído a partir de 1889. Em 1898, na ocasião do lançamento do livro *Revoluções brasileiras* de Gonzaga Duque – “o mesmo escritor elegante e sóbrio, que assinou um magnífico livro *A arte brasileira*”, ele noticiou a obra que julgava ser “destinada à instrução cívica da nossa mocidade”.

A publicação fazia um resumo histórico de todas as agitações políticas de maior vulto e era, segundo ele, um livro de patriotismo e justiça, que além de prestar à mocidade estudiosa, serviria também à República. Azevedo relata que naquele período era “moda dizer que o nosso país foi sempre uma espécie de *seio de Abraão*³¹, e só depois do 15 de novembro vivemos às turras uns com os outros”. Em discordância a esse pensamento indica que em *Revoluções brasileiras* o público poderia saber o que

³⁰ No entanto, Magalhães Junior (1953) comenta que Azevedo “não se mostrou entusiasta da República, nem lhe prestou homenagem. Ao contrário, sua atitude foi de indiferença, quase de desdém pelo novo regime”.

³¹ Nome que os hebreus davam ao lugar para onde iam os justos e tementes a Deus depois de sua morte.

houve no Brasil durante o reinado de D. Pedro II, “e diabos me levem se as sabinadas, balaiadas, cabanadas e farrapadas não os consolarem das nossas rusgas de hoje”. Ao final do artigo sugere a leitura da obra “e que os leitores se convençam de que houve maiores calamidades no império do que as tem havido na República”³².

Sobre a participação de Gonzaga Duque na *Gazetinha*, o mesmo relatou em artigo publicado na revista *Kosmos* em 1908³³ que enviou “[...] à *Gazetinha*, em carta fechada, uma das minhas literatices”. E que fora aceito para publicação: “lá estava o meu artigo, em lugar de honra, e com o meu nome por inteiro: L. Gonzaga Duque Estrada”. A colaboração no jornal se deu entre textos literários e escritos sobre arte, “pouco tempo depois mandei outro artigo, foi uma apreciação sobre um quadro histórico de Firmino Monteiro”.

Gonzaga Duque (2001) destaca que aquele “jornalzinho era a fascinação dos meninos do seu tempo. Local onde se reunia a mocidade da época, o que havia de mais precioso na geração do início dos anos 1880”. Foram os sucessores de nomes consagrados da literatura como Lopes Trovão, José do Patrocínio, Dermeval da Fonseca, Carvalho Júnior, Artur de Oliveira, Lúcio de Mendonça, Alfredo Bastos, *Hop-Frog*, Artur Barreiros. Para Gonzaga Duque aquela era uma geração que surgia “[...] mais ardente e afoita”. E que “nunca se vira, na aldeia imperial, que chamavam metaforicamente de ‘corte’, um movimento intelectual tão barulhento” (GONZAGA DUQUE, 2001, p. 303).

Sobre a contribuição daquele jornal para a formação de uma nova geração literária, Azevedo comenta que mesmo com todas as dificuldades para publicar uma folha cotidiana naquele período, o jornal exerceu certa influência sobre o meio literário e criou no Rio de Janeiro um novo ambiente, contribuindo para a renovação do velho pessoal.

Para ele a contribuição da *Gazetinha* se deu, sobretudo, nos versos. Diariamente eram publicados os melhores sonetos de Luís Delfino, Adelino Fontoura, Raimundo Correia e outros poetas que “estabeleceram definitivamente a fórmula mais simpática e mais ilustre da poesia nacional”. Foi ainda a primeira folha a divulgar no Rio de Janeiro o *Ignoramibus*, soneto de Tobias Barreto considerado o único em meio a sua vasta

³² AZEVEDO, Arthur. *O Paiz*, *Palestra*, 29 out. 1898.

³³ Foi na *Gazetinha* que Gonzaga Duque iniciou sua atuação na imprensa, em 1882, aos 19 anos. Ao lado do grupo de jovens escritores Valentim de Magalhães, Silva Pinto, França Junior, Filinto d’Almeida e outros, Gonzaga Duque fez parte da nova geração empenhada em debater sobre as questões culturais do Rio de Janeiro.

produção poética. Entre os colaboradores também estavam os escritores Raul Pompéia com suas canções sem metro e Joaquim Serra que participava com a crônica semanal intitulada *Vibrações*.

Se por um lado *Gazetinha* foi um dos jornais responsáveis pela inserção de uma nova geração de escritores, de outro Arthur Azevedo, enquanto fundador, instituiu a publicação de retratos como forma de homenagear seus contemporâneos e atrair a atenção do público. Assim como os demais impressos do período utilizou reproduções a partir de fotografias, também chamadas de *gravura de fotografia* na publicação das imagens.

Mesmo com o uso de fotografias reinterpretadas para ilustrar as páginas, é notável como a publicação valoriza o gesto autoral em detrimento da máquina fotográfica, matriz da imagem. Conforme se observa no texto a seguir, ocasião da publicação do retrato de Francisco de Sá Noronha³⁴ (GAZETINHA, 1881):

O retrato que hoje publicamos, de Sá Noronha, foi graciosamente desenhado por Augusto Off, o nosso primeiro retratista a crayon, e graciosamente também, gravado pelo Sr. Schmidt, da casa Lombaerts & C.

Todos os que conheceram Francisco de Sá Noronha concordarão conosco que Augusto Off é um belo artista.

A fotografia de que foi copiado o retrato é esplêndida como todos os trabalhos de Lopes Cardoso, o hábil fotógrafo; mas o que ali está, e não estava, não podia estar na fotografia, é aquela expressão, é aquele sorriso imperceptível tão do Noronha, e que, no Rio de Janeiro, só Augusto Off, que o conheceu, seria capaz de reproduzir.

O comentário acima (provavelmente do próprio Arthur Azevedo) sinaliza o uso da fotografia como uma prática corrente na imprensa carioca, vista, porém, como auxiliar do desenho e da gravura. Essa posição que via a fotografia como inferior aos outros meios será observada adiante nas crônicas do autor em estudo. Sobre a publicação do retrato de Sá Noronha por Augusto Off, Marçal observa que o comentário reflete com perfeição o momento de transição, em que a cópia de fotografias já era uma praxe bastante disseminada na imprensa ilustrada do período, fazendo com que a própria fotografia, o desenho e a gravura estivessem simultaneamente presentes em muitas imagens estampadas (ANDRADE, 2004, p. 212-213).

³⁴ Francisco de Sá Noronha – Violinista e compositor português que viveu no Brasil (1820-1881).

1.3.2 A Vida Moderna

“A Vida Moderna foi a avó das revistas ilustradas sensacionalistas do nosso tempo”
(MAGALHÃES Jr., 1955, p. 218).

A revista foi dirigida por Arthur Azevedo e Luís Murat e grande parte escrita por ambos em prosa e verso. Localizada na Rua dos Ourives, nº 7, era impressa na Casa Laemmert. Luis Murat publicava artigos políticos, sonetos e poemas. Azevedo escrevia contos e textos sobre teatro, artes e temas diversos na seção *Chronica Fluminense* e nos contos era Arthur Azevedo, na seção de teatro era *Cratchit*, em outras matérias era apenas A.A. Entre os colaboradores estavam Guilherme Bellegarde, Rodrigo Otávio e outros.

Em atividade de julho de 1886 a junho de 1887 a publicação tinha o desejo de abalar o público do Rio de Janeiro com gravuras sensacionais, imitando a imprensa europeia. Na primeira página da edição de estreia uma nota informava que os exemplares teriam uma ilustração e “os leitores encontrariam no texto a aplicação do que representar a gravura, em estilo ameno, claro e elegante, adaptado ao seu caráter, e acessível a todas as inteligências”. A edição nº7 de 1886 anunciou o início dos encartes das estampas para o público assinante:

Com este número distribuimos o nosso primeiro brinde aos assinantes da *Vida Moderna*: uma excelente gravura reproduzindo o célebre quadro de Skarbina *O boulevard dos italianos*, composição magistral, cheia de movimento e de vida. Este brinde pertence exclusivamente aos nossos assinantes, e não será incluído nos exemplares do presente número da *Vida Moderna*, destinados à venda avulsa. Outras e reais vantagens terão ainda os assinantes sobre os compradores, ficando deste modo justificada a diferença de preço entre a assinatura e a venda avulsa. Uma dessas vantagens é a faculdade de poderem comprar por 100 réis qualquer número que falte à sua coleção, quando para o não assinante é de 200 réis o preço do número atrasado³⁵.

Como mencionado, a gravura reproduzia um quadro do pintor alemão Franz Skarbina³⁶. Nos números seguintes o periódico trazia na coluna *A nossa gravura* uma pequena história relacionada à imagem encartada. As estampas que reproduziam temas diversos de acordo com os textos e títulos – *O leão de Guelma*, *A ponte do Nicarágua*, *O duelo entre duas mulheres*, *A viajora Negra*, *Devorado pelos jacarés*, *Perdido na*

³⁵ *A Vida Moderna. O nosso cartão*, 10 jul. 1886.

³⁶ Franz Skarbina (1849-1910) – Pintor, desenhista e ilustrador adepto do movimento impressionista.

floresta virgem, entre outros – traziam as assinaturas dos gravadores Castelli, A. Leray, Pouget, Deschamps e Vintraut³⁷.

As imagens eram quase sempre oriundas de uma pintura, escultura, de outra gravura ou mesmo criadas pelos desenhistas e gravadores contratados. Neste último caso as estampas eram elaboradas a partir de narrativas verbais, de elementos visuais coletados em outras fontes ou de esboços feitos *in loco* como as reportagens de viagens. É possível constatar, por exemplo, no trecho sobre a gravura *O leão de Guelma* encartada na edição de nº 6: “A excelente gravura que hoje aparece na página central da *Vida Moderna*, é a ilustração de um fato contado pelo célebre viajante da África Austral, comandante Garnier, a um dos redatores do Jornal das viagens [...]”³⁸.

Após a nota informativa, na seção *Chronica Flumimense*, Arthur Azevedo noticia que foi convidado pelo pintor Zeferino da Costa para conhecer o esboço alegórico *Invocação de Santa Cecília* que acabará de revestir a parede principal do coro da igreja da Candelária. Em seguida, o dramaturgo descreve a pintura informando que o escultor Rodolfo Bernardelli também se encontrava executando naquela igreja uma imagem da *Virgem* com o menino Jesus ao colo destinado ao altar-mor.

O encarte de estampas assim como o comentário sobre os trabalhos dos dois artistas demonstram com clareza como em Artur Azevedo conviviam, ao mesmo tempo, o intelectual ávido por promover o colecionismo e informar sobre a produção artística contemporânea.

1.3.3 O Álbum

“Vou fundar um periódico, *O Álbum*. Faço isso para dar alguma atividade ao meu espírito, e ao mesmo tempo na esperança de arranjar por esse lado alguma renda. É um jornal de retratos, que talvez pegue. Verás que coisa *chic*”³⁹ (AZEVEDO apud MÉRIAN, 1977).

Fundado em 1893, *O Álbum* era uma revista ilustrada que tinha como característica principal a publicação, em cada número, de um clichê de personalidade ilustre, acompanhado de uma biografia. A primeira página da edição de estreia informa:

³⁷ Sobre os referidos gravadores, nenhuma informação foi encontrada.

³⁸ *A Vida Moderna, A nossa gravura*. 14 ago. 1886.

³⁹ *Lettre de Arthur Azevedo à Cotinha*. In: Mérian, Jean-Yves. Op. cit. p. 76

“Cada número trará, fora do texto, um retrato de pessoa notável, constituindo assim o Álbum, no fim de algum tempo, uma interessante galeria, na qual figurarão todas as classes sociais” (O ÁLBUM, 1893).

Distribuído semanalmente em dias indeterminados, o periódico publicava artigos comentando “os fatos mais salientes do dia, com exclusão dos políticos, a que será completamente alheio. Entre os seus colaboradores figuram os primeiros nomes da nossa literatura” (O ÁLBUM, 1893). A seção *Chronica Fluminense* tratava de temas como notícias do cotidiano, de esporte e assuntos relacionados às belas artes. Além da coluna *Theatros*, ambas escritas por Arthur Azevedo e de romances e versos de autorias diversas.

Localizado no mesmo endereço que anos antes funcionou *A Vida Moderna*, o jornal teve entre seus colaboradores Alberto de Oliveira, Arthur Barreiros, Guimarães Passos, Olavo Bilac, Alfredo Bastos, Pedro Rabelo e Aluísio Azevedo – que naquele período já havia abandonado o projeto inicial de se tornar pintor, vindo a tornar-se o maior expoente do Naturalismo. Os retratos em fototipias eram executados pela *Companhia Photographica Brasileira*, de propriedade do fotógrafo espanhol Juan Gutierrez. A venda era efetuada nas livrarias *Lombaerts*, responsáveis também pelo trabalho tipográfico; na *Encyclopédica de Fauchon&comp* e *Lachaud* todas localizadas na Rua dos Ourives; e na própria *Companhia Photographica Brasileira* instalada na Rua Gonçalves Dias nº 40.

Sobre o jornal, Marçal informa que os dois primeiros números publicados em janeiro de 1893 traziam, respectivamente, o retrato de Carlos Gomes⁴⁰ e o de Machado de Assis, “marcando o início de uma bela – e rara – galeria de retratos que se sucederão, encartados nos números subsequentes (ANDRADE, 2004, p. 226). A revista que publicava alternadamente imagens de grandes figuras do mundo artístico, da ciência, da política e das letras ficou conhecida pela qualidade e comicidade, onde, segundo Magalhães Jr. (1955, p.161), poderia se encontrar os melhores retratos de “Ismênia dos Santos – sempre gorda; de Furtado Coelho, com seu ar de sócia de Joaquim Nabuco, de Carlos Gomes, Abdon Milanez e Assis Pacheco, maestros que então estavam em grande evidência; os revistógrafos Moreira Sampaio, Eduardo Garrido, dentre outros”.

Neste jornal, assim como em *a Gazetinha* e *A Vida Moderna*, Azevedo coloca em pauta assuntos concernentes às artes plásticas. Na edição de nº 2, que presta

⁴⁰ Carlos Gomes (1836-1896) – Considerado o mais importante compositor de ópera brasileiro.

homenagem a Machado de Assis, ele informa que havia planejado comentar sobre sua visita à exposição de pintura da Escola de Belas Artes, porém chegou ao certame após o fechamento: “Fui, mas fui tarde: a exposição estava encerrada, e os quadros eram metidos nos caixões em que devem ser transportados para Chicago. Paciência” (AZEVEDO, 1893).

A publicação fundada no início dos anos 1890, logo após a chegada da Primeira República, sinaliza a intenção de, por meio de estampas de retratos publicados a partir de fotografias, oferecer ao leitor a oportunidade de reunir as imagens de escritores, artistas e intelectuais. A arte gráfica naquele período já havia progredido consideravelmente, e ao invés de zincogravuras e das litografias já podiam ser apresentadas gravuras de talho doce, com uma finalidade fotográfica. Para Azevedo aquele era um momento de renovação, do surgimento de novos personagens na vida política e cultural, o que ele chama de “volatização social de velhas figuras do segundo império”. Nesse caso uma folha daquele gênero teria, mais tarde, o seu valor documental.

Como editor dos dois periódicos descritos, é notório o interesse de Azevedo por retratos. Em ambos identifica-se um duplo gesto de homenagear os retratados e ao mesmo tempo documentar toda uma categoria intelectual em atuação naquele período, possibilitando que o público pudesse reunir e arquivar essas imagens. Assim, entende-se que Azevedo fomentou a circulação de retratos e o seu interesse pela retratística tanto no âmbito da pintura, do desenho, da gravura ou da fotografia, é um traço que caracteriza sua prática de colecionador⁴¹.

A partir desses dados é possível ter uma dimensão da participação de Arthur Azevedo na imprensa e suas ações em prol da circulação da imagem impressa. Nesse sentido, Magalhães Jr. ressalta a incontestável contribuição de Arthur Azevedo para a imprensa literária e ilustrada do período, desde a *Gazeta do Vintém* (referência irônica à *Gazetinha* que era vendida a um vintém) ao esforço final de *O Álbum*. Ainda que as publicações que tenha fundado ou dirigido “nos pareçam pouco significativas em seu aspecto gráfico, foram importantes em sua época, em face do atraso da nossa indústria gráfica e do próprio meio em que Arthur Azevedo se agitava”. O meio a que Magalhães Jr. (1955, p. 162) se refere, evidentemente, era o Rio de Janeiro que, segundo ele, não

⁴¹ O conjunto de obras reunidas por Arthur Azevedo é formado em sua maioria por retratos. O capítulo 3 irá tratar, entre outras questões sobre a produção e o colecionismo de retratos no século XIX.

era mais que “uma grande aldeia com foros de capital e sem a salubridade peculiar aos vilarejos”.

1.3.4 As Revistas de Ano

As *Revistas de Ano*⁴², conforme mencionado anteriormente, surgiram a partir de 1877 trazendo em seu conteúdo temas de amplo interesse público como as reformas urbanas e as transformações políticas. O registro factual e a ficcionalização cômica do cotidiano faziam referências às aceleradas mudanças que se desenrolaram na cidade do Rio de Janeiro durante o Império e a Primeira República.

As alterações no cotidiano da cidade como os novos projetos urbanísticos, a demolição de antigos edifícios, ampliação de ruas, construção de novas avenidas, aumento do comércio e da população eram sintetizados nas *revistas* que funcionavam como um panorama dos acontecimentos mais significativos do ano pregresso. Sobre essa característica da publicação Flora Sussekind (1986, p. 17) acentua:

As revistas de ano se encarregavam, em suma, de inventar um Rio de Janeiro e exibi-lo detalhadamente para um misto de morador atônito e espectador maravilhado, em quadros curtos, instantâneos, humorístico-musicais, mutações que o ajudam a reviver as mudanças citadinas e a acreditar nesta utopia de uma Capital capaz de centralizar a história.

Na revista *O Mandarin*, escrita em parceria com Moreira Sampaio, Arthur Azevedo adaptou o texto para o teatro e introduzindo a caricatura pessoal no palco. A caricaturização de políticos e figuras de destaque da sociedade foi uma característica das revistas, e que gerou também protestos por parte de membros da sociedade fluminense que foram vítimas de tais ironias.

João José Fagundes de Resende e Silva, então conhecido como o *Barão do Café* foi um dos que protestou pela sua caricatura no personagem *Barão de Caipó*, interpretado por Xisto Baía. Resende reclamou junto ao chefe de polícia da capital e para o presidente do Conselho de Ministros, porém não conseguiu impedir a encenação de *O Mandarin* no Teatro Príncipe Imperial.

⁴² Publicação que fazia uma recapitulação dos principais acontecimentos do ano pregresso. As estreias ocorriam nas últimas semanas do ano a expirar ou nas primeiras semanas do ano seguinte.

Além da caricatura, espaços urbanos como ruas, praças e edifícios eram incorporados às encenações. Da mesma forma, a reprodução de elementos do cotidiano como os ruídos dos bondes, o movimento dos cafés e livrarias ilustravam o processo de modernização da cidade. A aglomeração de diferentes tipos, membros da aristocracia, classe operária e a crescente chegada da população do campo que migrava para a Capital compunham o universo sociocultural que as revistas tentavam reter em seu conteúdo impresso e teatral.

Ao lado do irmão Aluísio, Arthur Azevedo escreveu as revistas teatrais *Fritzmac* (1888) e *A República* (1890), ambas encenadas no Teatro Variedades Dramáticas, período em que, segundo Wilson Martins (1978), Arthur Azevedo consolidava seu reinado no teatro. Uma das revistas de maior popularidade foi *A Capital Federal*, extraída da revista de ano *O Tribofe*. Quando encenada no teatro *A Capital Federal* retratou a visita de uma família vinda do interior de Minas Gerais ao *Panorama do Rio de Janeiro*⁴³ exposto na Praça 15 de novembro. A peça que se desenrolou em torno das impressões dos visitantes no interior da rotunda abordava questões relacionadas às transformações e ao aumento populacional na cidade. Na primeira cena, os personagens em coro exclamam:

“Venham ver que obra prima!
Que louvores mil desperta!
Ninguém dela se aproxima
Sem ficar de boca aberta!”.

Sobre o aumento da população no final do século XIX, o historiador Nicolau Sevcenko (2003, p. 52) informa que a cidade “veria a sua população no período de 1890 a 1900 passar de 522.651 habitantes para 651.565 em uma escala de 33% de crescimento”. Martins (1978 apud SUSSEKIND, 1986p. 16) destaca que *A Capital Federal* foi uma comédia que “consagrou não apenas a ficção republicana da ‘Capital Federal’ contra a antiga metáfora monarquista da ‘Corte’, como, ainda, confirmava o sentido rural das suas tradições”. Nos anos de 1885 e 1886 Arthur Azevedo escreveu respectivamente a revista *Cocota* e *O Bilontra*⁴⁴. Nessa última Azevedo e Moreira Sampaio ironizam as incessantes reformas e demolições na cidade que se tornava, a cada dia, mais irreconhecível:

⁴³ O *Panorama do Rio de Janeiro*, obra executada pelos pintores Victor Meirelles e Henri Langerock em Paris entre 1885 e 1886. Ver COELHO, Mário César. *OS PANORAMAS PERDIDOS DE VICTOR MEIRELLES: aventuras de um pintor acadêmico nos caminhos da modernidade*. Tese de Doutorado, UFSC. Florianópolis, 2007.

⁴⁴ Em ambas as revistas permanece o conteúdo satírico sobre fatos do cotidiano e acontecimentos políticos, apresentando nos palcos atores caricaturados de personagens da vida pública, políticos etc.

Caia o muro do convento
Que não serve para nada, [...]
Rua nova e bem calçada.
Caia o muro! Caia! Caia!
(SUSSEKIND, 1986, p. 33).

Um dado com relação a esses registros das mudanças estruturais, políticas e culturais ocorridas na cidade é o posicionamento ambíguo das *revistas*. Em determinado momento parecem endossar o projeto de modernização e higienização da Capital. Já em determinadas situações criticam as ações que visam alterar a paisagem e os costumes da cidade.

A oscilação de postura, segundo Sussekind, parece caracterizar da mesma forma o comportamento da população da época. É justamente para esse público “sem posição muito firme com relação ao que vivenciam em sua cidade que as Revistas de Ano de Arthur Azevedo se encarregam de encenar as próprias perplexidades e flutuações de opinião” (SUSSEKIND, 1986, p. 46). Essas “flutuações” são dados que também se estendem às crônicas de Arthur Azevedo, inclusive sobre os trabalhos dos artistas, conforme será exposto adiante.

Ainda valendo-se da profícua análise de Sussekind, a estudiosa observa que as Revistas de Ano funcionavam como “painéis do Rio”, uma espécie de panorama, comparando-as ao *Panorama do Rio de Janeiro*. Pois, em ambos os gêneros assistia-se “ao triunfo, por um lado, do olhar soberano do espectador; por outro, de mimeses tão minuciosa, tão detalhada da história que parece capaz até de dissolvê-la nessas reproduções plástico-teatrais” (SUSSEKIND, 1986, p. 61).

Esse cotejamento entre o teatro e a pintura, ambos com suas especificidades, indicam o interesse de artistas e intelectuais do período pela apreensão dos fatos e dos elementos do mundo real por meio da imagem. Nesse sentido, as Revistas de Ano retratavam com a sátira que lhe era peculiar, aquele momento de transformações sociais, políticas e culturais que foram as últimas décadas do século XIX e início do XX no Rio de Janeiro. Da mesma forma, a análise do seu conteúdo leva ao entendimento sobre a relação de Arthur Azevedo não somente com o contexto sociocultural vigente, mas também com o uso da imagem como forma de se comunicar com o público.

A intensa utilização da imagem na ilustração dos seus projetos gráficos ou, conforme mencionado, no teatro por meio da caricatura pessoal, é o fio condutor para entender o interesse do dramaturgo em reunir imagens das mais diferentes procedências como gravuras, recortes, livros, álbuns, revistas ilustradas e pinturas. De modo que, ao

longo do tempo, esse processo de acúmulo de itens tornou-se minucioso e sistemático.

Portanto, a partir do detalhamento dos periódicos que Arthur Azevedo participou, pontuando os projetos desenvolvidos em *a Gazetinha*, *A Vida Moderna*, *O Álbum* e as *Revistas de Ano*, destaca-se a sua atuação na imprensa com o uso de uma linguagem popular para tratar de temas do cotidiano e de interesse público. Para isso fez uso recorrente da imagem gravada – fosse por meio do metal, xilogravura, litografia ou desenho a lápis – para a produção, principalmente, do retrato que funcionava como elemento ilustrativo e que também estava no rol dos objetos de desejo da sua prática colecionista.

1.4 Arthur Azevedo – cronista

Como demonstrado, Arthur Azevedo foi um jornalista que se caracterizou pela versatilidade na forma de noticiar e produzir conteúdo para as publicações que participou e/ou dirigiu. A profícua colaboração começava geralmente por uma página tratando sobre o movimento teatral e se alastrava por toda a publicação dissertando sobre os mais diversos temas. Assim, Azevedo tomou conta da crônica voltada para os acontecimentos políticos, sociais e artísticos e no âmbito literário espalhou incontáveis sonetos e outras composições em versos pelas folhas do Rio de Janeiro.

A participação quase sempre em dois ou mais jornais e revistas evidencia certa vivacidade da imprensa nos anos 1870 e nas décadas seguintes com o empenho de escritores e artistas interessados em difundir suas ideias por meio de textos e imagens. Se por um lado a variedade de publicações demonstra o vigor da imprensa, o curto espaço de tempo que a maioria dos periódicos permanecia em atividade é um sintoma da instabilidade daquele meio que tinha um público-leitor reduzido. Poucos periódicos sobreviveram durante anos ou décadas. Foi entre a vivacidade e a precariedade da cena cultural carioca que Azevedo se mostrou dinâmico e multifacetado, conseguindo consolidar seu espaço na imprensa.

Os dados denotam como se constituiu de forma mais efetiva, nas últimas décadas do século XIX e nos primeiros anos do século XX, a participação de interlocutores interessados em debater e divulgar a produção artística no Rio de Janeiro e as atividades concernentes a ela. Essas comunicações foram, evidentemente,

formalizadas em grande parte na imprensa – jornais de grande circulação, revistas e impressos de menor tiragem, como folhetins. Um ambiente formado, sobretudo, por indivíduos ligados à literatura, ao teatro e ao meio intelectual, que produziam textos dedicados integral ou parcialmente às artes plásticas.

Naquele período, mesmo os jornais de maior circulação, como *O Paiz*, tornavam possível publicar na primeira página – ao lado dos debates da Assembleia Nacional Constituinte, dos telegramas sobre agitações que atacavam o governo de Deodoro da Fonseca e dos noticiários políticos em geral – colunas “gaiatas” assinadas com pseudônimos. Por trás de pseudônimos a produção de notícias era feita com desembaraço, de forma superficial. Não havia espaço para reflexões profundas, a ideia era tratar de vários assuntos e cada cronista dava maior ou menor atenção para o assunto que julgasse relevante.

Podemos considerar que o uso de pseudônimos corroborou para que Azevedo, enquanto cronista que tinha o teatro como assunto de primeira ordem, se sentisse autorizado a debater com regularidade sobre temas que não eram nomeadamente de sua alçada, como as artes plásticas. Há de se considerar ainda o fato de aquele ter sido um período marcado pela escassez de uma crítica voltada especialmente para as atividades relacionadas à pintura, à escultura e à gravura.

A partir dos anos 1880 surgem os jornais verdadeiramente populares e de ampla circulação como *Gazeta da Tarde* (1880), os já citados *Diário de Notícias* (1885) e *O Paiz* (1884), além do jornal *Cidade do Rio* (1888). Todos eles estavam vinculados à politização urbana promovida em grande parte pelos movimentos abolicionistas e republicanos. O *Diário de Notícias* e *O Paiz* são os jornais em que se localiza o período mais extenso da produção de Azevedo. Em ambos foram contabilizados vinte e três anos de atividade como cronista. Os textos publicados com relatos do cotidiano, lançamento de livros, peças de teatro, concertos musicais, publicação de sonetos, assuntos políticos, notas de falecimento etc. traziam notícias sobre o campo artístico.

Sobre a atuação de escritores e intelectuais como críticos de arte no Rio de Janeiro, Chiarelli (2012, p. 10) observa que esses indivíduos exerceram de alguma forma, papel de destaque para o fortalecimento das artes:

No Brasil, tanto naquele século como no seguinte, aqueles que escreveram sobre arte, de forma geral, eram intelectuais com presença mais ou menos enfática no campo literário e/ou jornalístico. Por outro lado, como intelectuais, se escreviam sobre arte, quase sempre também redigiam textos sobre política, economia, fatos cotidianos, etc. E esse não foi um caso apenas brasileiro, “típico” retrato da nossa reiterada precariedade cultural. Para citar dois exemplos externos, deve-se lembrar que Charles Baudelaire foi poeta e escreveu textos fundamentais sobre arte e sobre o sistema da arte; Émile Zola, por sua vez, forneceu contribuições importantes para o entendimento da arte francesa do final do século XIX, embora tenha se notabilizado como romancista e polemista.

É mister observar que a presença de escritores no debate sobre as artes na Europa se deu ainda na segunda metade do século XVIII. Na França, o escritor e filósofo francês Denis Diderot escreveu críticas na imprensa resenhando os Salões entre 1759 e 1781. Diderot produzia uma espécie de guia, fornecendo ao espectador detalhes e informações técnicas sobre as obras. Em suas crônicas, “valorizava a apreensão das coisas simples, entendia a beleza como próxima da cena cotidiana e se referia aos aspectos morais de um quadro” (COUTINHO, 1995, p. 659).

Na primeira metade do século XIX, escritores como Théophile Gautier (1811-1872) e Charles Baudelaire (1821-1867) deram continuidade à crítica militante dos salões. A participação de Baudelaire no debate sobre as artes avançou para além das resenhas nos jornais e os comentários sobre pinturas. Em Paris ele se tornou protagonista das discussões sobre a arte, em um momento de intensas transformações artísticas e culturais. Baudelaire foi um poeta que soube perceber “as mutações que estavam ocorrendo no campo artístico, teorizou sobre o que acontecia, elaborando, de forma original, o conceito de arte moderna” (COUTINHO, 1995, p. 659). Em 1863, publicou o célebre artigo *Um pintor da vida moderna* sobre a obra de Constantin Guys no jornal *Figaro*, época do *Salon des Refusés*.

Interessado pela arte produzida no seu tempo, Baudelaire considerava os fatores externos como a cidade, a multidão, o comportamento e a moda como elementos importantes no contexto da produção artística. Para ele, a visita ao ateliê de um pintor não se restringia ao exame de uma obra, havia o interesse em avaliar as vestimentas do artista, pois considerava a roupa como “a pele do herói moderno” (COUTINHO, 1995, p. 660-661).

Na linhagem de críticos estrangeiros, Émile Zola talvez seja um dos escritores que mais se aproxime de Arthur Azevedo. Ambos vivenciaram os embates e mudanças da produção artística nas últimas décadas do século XIX, e a forma de refletir e debater sobre a arte do período apresenta pontos de convergência, tanto na construção do

discurso como nos temas abordados. Considerado um dos críticos que encerraram a tradição da crítica de salão inaugurada no século XVIII, seus escritos, desde a década de 1860 até os últimos anos do século XIX, publicados na imprensa francesa, ultrapassavam o aspecto superficial e meramente informativo.

Zola inseria o leitor nas discussões e reflexões estéticas sobre a arte do período, principalmente, acerca das fusões e antagonismos entre a arte de “vanguarda” e a arte oficial, estabelecidas desde 1863 com o “Salão dos Recusados”. Para ele, as questões da forma iriam tornar-se mais importantes que o assunto retratado. Algo que pode ser observado no seu posicionamento a favor de pintores como Édouard Manet (1832-1883) cujas obras, como *Almoço sobre a relva* e *Olympia*, haviam provocado escândalo na década de 1860.

Para o crítico, “pouco importam os nus, o gato, as formas femininas ou as roupas masculinas, a paisagem ou o boquê de flores do *Almoço sobre a relva* e da *Olympia* – o que conta é a força pictorial desses quadros” (ZOLA, 1989, p. 12). A partir dessas questões, ele defendeu os novos procedimentos na maneira de pensar e conceber a obra de arte, estabelecendo assim uma ruptura com a produção artística oficial.

Na Inglaterra, um exemplo marcante é John Ruskin (1819-1900) que embora tenha sido um excelente artista, “notabilizou-se muito mais como crítico de arte” (AMARAL, 2011, p. 10), produzindo ensaios sobre arte e arquitetura. Da mesma forma outros dois intelectuais, o escritor William Morris, um dos mais célebres discípulos de Ruskin, e o poeta e ilustrador Dante Gabriel Rossetti⁴⁵. A obra de Ruskin tornou-se amplamente reconhecida na era vitoriana e circundava uma diversidade de temas como política, economia, patrimônio cultural e educação. No Brasil, é possível detectar aspectos da obra ruskiana, sobretudo, com relação à política de ensino do desenho do Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro⁴⁶.

Nesse sentido, percebe-se que a atuação multifacetada de alguns agentes no campo artístico-cultural durante o século XIX foi algo recorrente. Uma conduta que parece ter sido natural visto que jornalistas, artistas e intelectuais em geral faziam parte do mesmo nicho, frequentavam os mesmos espaços e dividiam opiniões semelhantes.

⁴⁵ William Morris (1834-1896) e Dante Gabriel Rossetti (1828-1882) fizeram parte do grupo de artistas denominado *Pré-Rafaelitas*, fundado na Inglaterra em 1848 por Rossetti, William Holman Hunt e John Everett Millais e que se dedicavam principalmente à pintura. O grupo, organizado nos moldes de uma confraria medieval, surgiu como reação à arte acadêmica inglesa que seguia o modelo dos artistas clássicos do Renascimento. Inseridos no espírito revivalista romântico da época, os *Pré-Rafaelitas* desejavam devolver à arte a sua pureza e honestidade anteriores, que consideravam existir na arte medieval do final do período Gótico e início do Renascimento.

⁴⁶ Posteriormente serão feitas considerações sobre o Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro.

De modo que escritores e jornalistas, em uma ação de incentivo e colaboração com uma atividade que ainda não se encontrava plenamente estabelecida, se inseriram nas questões que gravitavam em torno da arte. Como foi visto, essa situação pode ser percebida no contexto europeu, principalmente na França e na Inglaterra enquanto centros dos debates sobre as artes no período.

No Brasil durante os oitocentos esse modelo de intelectual engajado que transitava por diversas áreas também foi comum. Homens de letras, dramaturgos, músicos e funcionários públicos se ocuparam simultaneamente de ofícios como a pintura e o desenho. Uma constatação que se tornou possível por meio dos escritos de Arthur Azevedo nos jornais.

Entre esses, vale citar o caso de França Junior⁴⁷, “o diabo do homem que era magistrado, comediógrafo, jornalista, poeta, não se lembrou um belo dia de ser pintor, e não é que o é?”⁴⁸. A notícia publicada na seção *De Palanque* se deu em razão de uma pintura de paisagem de autoria do artista que se encontrava exposta na galeria Vieitas, localizada na Rua da Quitanda. O escritor maranhense Coelho Neto⁴⁹ foi outro exemplo de intelectual atuante no cenário político e cultural do Rio de Janeiro. No final dos anos 1880 ele colaborou como desenhista na *Revista Illustrada*: “recebi a notícia com pasmo; sabia que o Coelho Neto manejava a pena de escritor com muita felicidade, mas ignorava que se servisse igualmente do lápis de desenhista”⁵⁰.

O músico Félix Bernardelli, irmão do escultor Rodolfo e do pintor Henrique Bernardelli, da mesma forma “resolveu trocar o violino pela palheta, o arco pelo pincel”⁵¹, e mandou para a 5ª Exposição Geral da ENBA algumas impressões do México, onde se encontrava naquele período, e um quadrinho de gênero, intitulado *O filho de meu filho*. Assim como Bernardelli, o barítono Corbiniano Villaça se empenhou no ramo das artes: “esse músico é também pintor, ou antes, esse pintor é também músico, porque para ele o canto é uma arte acessória; a grande preocupação do seu espírito é a pintura”⁵². Na ocasião da viagem de Villaça para a Bahia, Azevedo informou que após sua passagem pela Bahia o artista seguiria para Pernambuco, e de lá

⁴⁷ Joaquim José da França Junior (1838-1890). Sobre a participação de França Junior no contexto artístico-cultural do Rio de Janeiro ver SILVA, Raquel Barroso. *Ecos Fluminenses: França Junior e sua produção letrada no Rio de Janeiro (1863-1890)*. Diss. Mestrado. Programa de Pós-Graduação em História UFJF, 2011.

⁴⁸ AZEVEDO, Arthur. *Diário de Notícias, De Palanque*, 4 jul. 1885.

⁴⁹ Henrique Maximiano Coelho Neto (1864-1934) – Escritor, desenhista e político maranhense.

⁵⁰ AZEVEDO, Arthur. *Diário de Notícias, De Palanque*, 8 jan. 1889.

⁵¹ AZEVEDO, Arthur. *O Paiz, Palestra*, 19 set. 1898.

⁵² AZEVEDO, Arthur. *O Paiz, Palestra*, 22 ago 1899.

para sua terra natal, o Pará. Posteriormente embarcaria com destino a Paris, onde pretendia continuar os estudos de desenho e pintura.

Um artista que fez o caminho inverso e passou a atuar também como crítico de arte foi Antônio Parreiras – pintor que teve o apoio de Azevedo no início da carreira no Rio de Janeiro durante os anos 1880⁵³. Na capital paulista durante os anos 1890 Parreiras passa a escrever textos críticos de arte no jornal *O Estado de São Paulo*. Segundo a pesquisadora Valéria Salgueiro (2009), a atividade de Parreiras como crítico deu-se após a sua primeira viagem à Europa, nos anos de 1894-1895, quando o artista esteve por diversas ocasiões “no estado de São Paulo expondo trabalhos, realizando obras por encomenda e travando relações com membros da elite cafeeira que pudessem de algum modo impulsionar sua carreira” (SALGUEIRO, 2009).

1. 5. Os faits divers

Os espaços em que escritores e resenhistas como Arthur Azevedo produziam notícias e inseriam uma diversidade de temas nas seções dos jornais foi marcado pela forte sintonia com os modelos da imprensa estrangeira, principalmente francesa, conhecidos como *faits divers*. A similaridade entre jornais brasileiros e franceses no período oitocentista pode ser detectada não apenas pelos aspectos gráficos, paginação e número de colunas, mas principalmente na forma de produzir conteúdo.

Os *faits divers* caracterizam-se pela abordagem de assuntos variados que não possuem uma categorização específica, como as notícias sobre política, economia, esportes etc. Tratam geralmente de temas pitorescos e de interesse público, no entanto, com um apelo à imaginação do leitor, de modo que o texto transita entre a realidade e o ficcional, o informativo e o literário.

O surgimento dos *faits divers* no Brasil ocorre a partir da segunda metade do século XIX, período em que a cultura letrada se torna cada vez mais presente sob o Império, principalmente na corte, “beneficiado pelo fim do exclusivo colonial e pela liberação da atividade da imprensa (GUIMARÃES, 2012, p. 136). Foi um momento de expansão das práticas jornalísticas e literárias em que a opinião pública começa a se posicionar frente aos assuntos de interesse geral. De caráter ainda artesanal, a imprensa

⁵³ Ver *Diário de Notícias, De Palanque*, 15 de setembro de 1885 (Anexo 1).

desse período foi marcada pelo discurso político publicado nas gazetas e nos pasquins, de modo que ainda não havia espaço para os *faits divers*, que foram incorporados pela imprensa brasileira somente a partir dos anos 1870 com a modernização das técnicas.

Com a expansão das atividades gráficas o objetivo era atingir o maior número de leitores. A partir desse período houve uma crescente publicação de *faits divers* e seções de entretenimento nos grandes jornais do Rio de Janeiro e São Paulo como: *Diário Popular*, *O Estado de S. Paulo*, *Jornal do Comércio*, *Gazeta de Notícias* e *O Paiz*, todos esses com um público significativo.

Guimarães ressalta que no início os *fait divers* nos jornais brasileiros eram breves, entre seis e dez linhas. Em 1890 já era possível encontrar narrativas mais longas, de trinta a quarenta linhas, e com uma duração de vários dias ou mesmo meses nos jornais como a *Gazeta de Notícias*⁵⁴. Outro dado apontado pela pesquisadora é que embora os grandes jornais publicassem os *faits divers* desde as últimas décadas do XIX, até 1920 nenhum veículo dedicava-se exclusivamente aos mesmos.

Essa presença dos *faits divers* na imprensa brasileira, porém sem um lugar definido, se deve entre outros fatores ao período de expansão e modernização dos jornais, a busca desses meios de comunicação por uma estruturação do corpo editorial e consolidação de seus posicionamentos políticos e ideológicos.

O processo de amadurecimento da imprensa entre esses séculos sinaliza os lugares de onde partiam as vozes interessadas em debater os assuntos de interesse público, dentre os quais aqueles relacionados às artes. Da mesma forma, indicam que a ausência de uma crítica de arte especializada também estava relacionada a essas condições, de modo que, indivíduos de diferentes áreas passaram a ocupar os espaços na imprensa para noticiar e debater sobre o tema.

Assim, a presença dos *faits divers* nos jornais do Rio de Janeiro abriu espaços para intelectuais como Arthur Azevedo, que escreveu vários tipos de textos para jornais e revistas desde o final dos anos 1870. Nas suas crônicas percebe-se em diversos momentos como a forma de noticiar um assunto transforma-se em uma espécie de conto, e o que é informativo adquire também uma feição literária.

Em novembro de 1886 na seção *De Palanque*, por exemplo, Azevedo noticia, “estive ontem no ateliê de Victor Meirelles. No quarto andar na travessa das Belas Artes”. Após localizar-se geograficamente, conduz o leitor até o espaço do artista e

⁵⁴ No *Diário de Notícias* e em *O Paiz*, as seções publicadas por Azevedo apresentam características semelhantes estendendo o assunto do dia anterior para a publicação seguinte.

apresenta um interessante retrato do ateliê pintor:

[...] não recomendo aos cardíacos, nem mesmo aos barrigudos. A gente chega lá em cima a deitar pela boca, entra em uma grande sala, cai sentado em uma cadeira, bufa durante cinco minutos e, afinal, recupera a fala e cumprimenta o mestre, que lhe estende afetuosamente a mão direita, enquanto com a esquerda segura os pinceis e a palheta.

Em seguida, num tom de aproximação, descreve a roupa do pintor que na ocasião trajava um colete de lã, “e tem a bela cabeça morena completamente nua”. Azevedo diz que ali o visitante não irá encontrar “o tradicional cachimbo dos pintores e o pote de barro cheio de tabaco”, ironizando o fato de o pintor ter “o mau gosto de não fumar”. Porém o qualifica como um artista de feitiços burgueses, que “usa um par de óculos com vidros duplos, o vidro de cima é para ver ao longe, o de baixo é para ver ao perto”.

Segue introduzindo o leitor no ambiente de trabalho do artista, e diz que ali se encontravam paredes cheias de estudos, que serviram para a confecção de grandes quadros históricos. Além de muitos esboços, desenhos, gravuras, estampas e um cavalete sustentando uma grande tela, onde se achava apenas começado, o retrato de pé, em tamanho natural de um aluno da Escola Politécnica. Sobre outro cavalete estava “um gracioso estudo de frutas, que Victor Meirelles pretende oferecer à Princesa Imperial, ao lado, um grande armário cheio de livros escritos sobre assuntos de arte”.

Descreve a luz do local, “uma luz extensa, perfeitamente distribuída, que penetra na sala pelas janelas e por uma larga claraboia, praticada no teto segundo todos os preceitos da arte”. Em um canto repousa “o conhecido quadro do *Cemitério*, com aquelas esplêndidas flores a derramarem-se fora da moldura”. Finaliza enfatizando que “há certa desordem – *un beau desordre* – em tudo aquilo: a descrição não pode deixar de ser também um pouco desordenada”.

Após essa introdução, colocando-se no lugar do leitor, interroga: “Mas que foi você fazer no ateliê de Victor Meirelles, e que tenho eu com isso?” E responde: “Pergunta muito bem: fui ver o esboço do panorama do Rio de Janeiro, e é sobre este grandioso projeto que ainda uma vez pretendo falar”⁵⁵.

Nota-se que o cronista busca, por meio de uma narrativa detalhista, na descrição do trajeto, na caracterização do personagem e do ambiente, envolver o leitor. É uma dupla estratégia para não apenas deter a atenção com relação ao assunto principal, nesse

⁵⁵ AZEVEDO, Arthur. *Diário de Notícias, De Palanque*, 20 nov. 1886.

caso, a execução do *Panorama do Rio de Janeiro*, como de propiciar o contato do leitor com o artista e suas obras. Nesse sentido, identifica-se um gesto de incentivo, divulgação e a intenção de formar um público interessado por arte, questões que serão tratadas a seguir.

Esse conjunto de elementos que implicam no processo formação da imprensa brasileira na segunda metade do século XIX estão intimamente relacionados a outras questões de cunho político e cultural presentes desde a chegada do dramaturgo à capital fluminense. Ao final da década de 1870 a cidade do Rio de Janeiro, enquanto corte e, a partir de 1889, como capital da República, figurava como o principal polo cultural do país. Havia naquele contexto a predominância de hábitos e costumes referentes aos modos de vida europeus. A forma de se vestir, falar, as influências literárias, artísticas e musicais foram absorvidas dos modelos europeus, sobretudo, franceses. Esse período de *afrancesamento*, principalmente da elite carioca, foi denominado de *belle époque*. Sobre o referido período Needell (1993, p. 41) comenta:

Na segunda metade do século o aumento da população urbana, o impacto contínuo das ideologias e dos modelos de comportamentos europeus, o surgimento de novas oportunidades, interesses e empreendimentos ensejaram a formação de um período denominado de *belle époque*..

A *belle époque* carioca foi um período marcado pela presença de empresas estrangeiras, do amplo consumo de produtos europeus de luxo e de instituições vinculadas à literatura consagrada e às belas artes. Escolas, clubes e teatros foram algumas das instituições encarregadas de oferecer instrução intelectual e social aos membros da alta sociedade da cidade do Rio de Janeiro formada por grandes comerciantes e políticos.

Essas instituições permitiram o esclarecimento da específica evolução histórica da elite carioca, proporcionando as bases para uma análise das mudanças nas origens, circunstâncias e expressão tanto da sociedade quanto da cultura de elite. Entre essas instituições, do final do século XIX e início do XX, o Cassino Fluminense, o Clube Beethoven, o Derby Club e o Teatro Lírico foram ponto de encontro de literatos, artistas, estadistas e grandes comerciantes. Todavia, esses locais não eram frequentados unicamente por integrantes da alta sociedade, mas também por artistas e literatos.

A literatura, no âmbito artístico-cultural, pode ser vista como um dos principais índices da *belle époque* carioca. O Rio de Janeiro foi o principal polo literário do período, local de confluência de movimentos intelectuais, tanto como centro de

produção como de difusão. Algo que proporcionou o florescimento de um campo artístico-literário. “Ser aceito como homem de letras significava viver, ou pelo menos ser publicado, no Rio” (NEEDELL, 1993, p. 211).

Havia uma proximidade entre o jornalismo literário e o jornalismo político. A vida literária acontecia próxima da vida elegante, na rua do Ouvidor. Naquelas imediações se localizavam as redações das revistas e dos grandes jornais. Escritores pertencentes à alta sociedade participavam da vida literária da cidade. Porém, como detinham certa riqueza, não se dedicavam integralmente ao ofício das letras.

Da mesma forma escritores de famílias humildes ou que não possuíam tantos recursos, viam a literatura como forma de ascensão. Foi o que ocorreu, por exemplo, com indivíduos como Arthur Azevedo, que pertenciam às camadas menos abastadas e estavam ligados à imprensa, ao meio literário e filiados às causas abolicionistas. Needell (1993, p. 220) reforça essa ideia acentuando que fora do jornalismo “a maioria dos esforços literários era apolítica, com a notável exceção do abolicionismo [...]”. Grande parte dos jovens literatos que chegaram à maturidade nas décadas de 1870 e 1880, como foi o caso de Azevedo, “estavam absorvidos por completo nesses movimentos”.

Porém esses mesmos indivíduos desprovidos de muitos recursos travavam relações com a elite carioca do período. De modo que, esses intelectuais sentiam que pela palavra, podiam contribuir para a construção nacional. Um dado sobre a presença de indivíduos de camadas sociais distintas atuando no mesmo campo, é que esse não foi um retrato apenas percebido na sociedade brasileira oitocentista. Na França, sobretudo em Paris durante o século XIX, o meio jornalístico e literário esteve circunscrito às relações entre intelectuais desprovidos de recursos e membros da alta sociedade parisiense, conforme observa Pierre Bourdieu (1996, p. 70):

O desenvolvimento da imprensa é um indício, entre outros, de uma expansão sem precedente do mercado dos bens culturais, ligada por uma relação de causalidade circular ao afluxo de uma população muito importante de jovens sem fortuna, oriundos das classes médias ou populares da capital e, sobretudo da província, que vêm a Paris tentar carreiras de escritor ou de artista, até então mais estreitamente reservadas à burguesia parisiense.

Desse modo, o meio literário enquanto movimento artístico de maior amplitude no seio da sociedade carioca nas últimas décadas do XIX, a sua adesão por parte de membros da elite e a participação de intelectuais ávidos pelo debate sobre questões diversas forneceram subsídios para que as discussões ali instauradas também se estendessem para outros campos artísticos. Nesse caso, as artes plásticas e o debate

acerca do seu desenvolvimento.

Outro dado a ser considerado sobre o ambiente cultural da capital fluminense naquela época, é que a população de maneira geral era formada por iletrados ou autodidatas, uma vez que, o acesso ao ensino era restrito. De acordo com Guimarães (2012, p. 135), no início dos anos 1890 no Rio de Janeiro, “não mais de 16% dos habitantes são considerados alfabetizados”. Assim, a literatura, as artes, o teatro e a imprensa são vistos como meios de informar, disseminar o conhecimento e contribuir para o avanço do país.

Esse conjunto de relações favoreceu a formação de uma crítica de arte não especializada, por meio do ambiente literário a fim de contribuir na discussão e disseminação das atividades relativas às artes. Algo que fez com que o circuito artístico fosse, paulatinamente, ganhando certo reconhecimento ou pelo menos maior atenção. A participação mais enfática de Arthur Azevedo no debate sobre as artes plásticas do período será discutida no capítulo a seguir.

Capítulo 2

O crítico de arte: entre a crônica de costumes e o teatro

Nos últimos anos alguns estudos se dedicaram a recuperar a produção de Arthur Azevedo na imprensa, mas nenhum se voltou especificamente para os seus escritos sobre as artes plásticas. Algo que provavelmente se justifica pelo fato do autor ter sido reconhecido em primeiro lugar como autor teatral, tanto em vida, como postumamente. O levantamento e a análise do grande volume de textos produzidos pelo dramaturgo nas dezenas de publicações que colaborou parece ter sido até o momento objeto de interesse para pesquisadores das áreas de letras e comunicações⁵⁶.

Na tentativa de ampliar esse *corpus*, o presente estudo origina-se das indagações surgidas sobre a atuação de Arthur Azevedo como crítico de arte e colecionador no circuito artístico carioca. Como foi exposto, a atividade de cronista nos principais jornais e revistas do Rio de Janeiro foi reconhecida por seus contemporâneos que destacaram o seu talento sintetizado de diversas formas, “ora na função de jornalista, ora como poeta, dramaturgo, contista ou no papel de crítico de arte” (AZEVEDO, 2009).

É nesse exercício da crônica cotidiana que o assunto artes plásticas entra no rol dos temas tratados pelo autor. A recuperação desses escritos publicados em jornais e revistas inferem questões de interesse para a história da arte brasileira e para a historiografia do país de um modo mais amplo. Sobre a importância desse material a pesquisadora Fabiana Grangeia (2005, p. 215) ressalta que:

interpretá-los como assunto secundário diante das publicações das obras de história e crítica de arte e de fatos gerais conhecidos e repetidos a respeito da história da arte no Brasil – que ao longo do tempo tornam-se conceitos fechados e sem vida – é ignorar uma dimensão muito elucidativa da cultura brasileira, dimensão essa que abraça esses textos deixados como testemunhos vivos de um instante de nossa história.

Nesse sentido, Arthur Azevedo está inserido entre os intelectuais que travaram relações com a produção artística ainda que não possuísse uma formação específica na área. Como forma de caracterizar essas múltiplas atividades, pode-se dizer que ele

⁵⁶ Ver: SILVA, Ezequiel Gomes da. “*De palanque*”: as crônicas de Artur Azevedo no *Diário de Notícias* (1885/1886). São Paulo: Cultura Acadêmica, 2011; e *O Teatro: crônicas de Arthur Azevedo* (1894-1908). Org. Larissa de Oliveira Neves e Orna Messer Levin. – Campinas, SP. Editora da Unicamp, 2009.

exerceu o papel de “publicista”, termo empregado para se referir ao indivíduo que produzia discursos voltados para os assuntos do cotidiano, dentre esses as questões das belas artes. Para se pensar sobre o “publicista” no contexto da imprensa carioca, Chiarelli (2012, p. 12) acentua que, esse indivíduo pode ser visto como:

um intelectual, típico do século XIX, voltado ao debate e aos assuntos de interesse público. [...] a popularização do ensino da arte, a divulgação de obras artísticas a partir do enlace entre arte e técnica, a questão do urbanismo e da arquitetura etc. eram assuntos que deveriam interessar a todos aqueles preocupados com as transformações necessárias à sociedade brasileira.

Para reforçar o entendimento sobre a atuação de Arthur Azevedo na cena do Rio de Janeiro, talvez valha lembrar o que escreveu Giulio Carlo Argan (1988) sobre as atividades do crítico durante o período das vanguardas. Mesmo não se tratando, no caso de Azevedo, de um crítico de “vanguarda”, é possível estabelecer conexões entre a atuação na cena carioca do final do século XIX e a definição do intelectual italiano:

O crítico, que não só participa dos movimentos artísticos contemporâneos como os promove e os estimula, é uma presença necessária no seio das “vanguardas”; e é significativo que se trate quase sempre de um homem de letras que, como líder da cultura, sustenta a necessidade da transformação estrutural e funcional de todas as atividades artísticas (ARGAN, 1988, p. 138).

A partir desse contexto que a imprensa e o meio literário brasileiro eram formados de indivíduos preocupados com a construção de uma cultura nacional que a arte encontrou um local de apoio. Os jornais funcionaram como suporte mediador entre o artista e o público, e por meio desses é possível identificar a realização de exposições, projetos, publicações, debates acerca dos problemas e avanços do campo artístico e os prêmios de viagem que eram considerados indispensáveis ao progresso artístico do país.

Vale observar que esse apoio dos escritores e intelectuais – que já possuíam de algum modo autonomia – aos artistas e seus projetos, não era, entretanto, uma especificidade nacional. Na França, Bourdieu (1996, p. 155) assinala que durante o século XIX os artistas também receberam o apoio direto dos escritores por meio de discursos em jornais e revistas que foram os principais pontos de difusão, “e ninguém contribuiu mais que Baudelaire, cujos primeiros escritos conhecidos são os *Salons* de 1845 e 1846, para edificar a imagem do artista como herói solitário [...]”.

A figura do “artista herói” exaltada por Baudelaire era uma menção àqueles que exerciam seu ofício por amor a arte abdicando de privilégios e vantagens. Esse foi o

posicionamento de artistas como Charles Gleyre⁵⁷, que recusava remuneração de seus alunos e Jules Dupré⁵⁸, que ajudou Theodore Rousseau⁵⁹ a alugar um ateliê. Sobre essa tomada de posição dos escritores frente à produção artística, Bourdieu enfatiza o lugar de destaque que a crítica artística ocupava na atividade dos escritores, sobretudo, por se tratar de um período de ruptura com a Academia e com o público burguês. Essa transgressão aos valores impostos pelas instituições de ensino oficiais e aqueles que detinham o poder, segundo ele, não teria sido possível sem a assistência dos escritores.

Assim como os textos críticos de Baudelaire tiveram uma importância capital para a arte francesa, no Brasil temos a participação de intelectuais que se notabilizaram pelas ações voltadas para o debate e desenvolvimento das artes. No âmbito das publicações direcionadas para a arte brasileira do período, dois intelectuais ocupam lugares de destaque: Félix Ferreira e Gonzaga Duque⁶⁰.

Félix Ferreira publicou em 1885, *Belas Artes: estudos e apreciações*, obra que “inaugura de forma sistemática as reflexões sobre a arte no país, inserindo a produção artística aqui praticada no contexto mais amplo da história da arte [...]” (CHIARELLI, 2012, p. 9). O livro se divide em duas partes: A primeira intitulada *Estudo histórico*, em que o autor trata da origem e desenvolvimento da arte desde as cavernas até a arte europeia do século XIX. A segunda parte – *Pequenas exposições* – é uma seleção de textos sobre a exposição do Liceu de Artes e Ofícios em 1882; as obras dos pintores Almeida Junior, Arsênio da Silva, Aurélio de Figueiredo, Firmino Monteiro e Victor Meirelles, e por último uma análise da Exposição Geral da AIBA em 1884.

Os textos sobre os trabalhos dos pintores embora não tenham a brevidade dos artigos de jornais possuem certo “ar” de crônica. Isso pode ser detectado pela proximidade com que Ferreira se refere aos artistas e as descrições das obras observadas durante visitas aos ateliês e às exposições. As críticas e análises um tanto quanto superficiais das obras assemelham-se, exceto pela ausência de ironia, com os artigos sobre arte publicados por Arthur Azevedo.

⁵⁷ Marc Gabriel Charles Gleyre (1806-1874) – Pintor suíço que viveu na França e dedicou-se à pintura histórica e de gênero.

⁵⁸ Jules Dupré (1811-1889) – Pintor e gravador francês membro da Escola de Barbizon.

⁵⁹ Étienne Pierre Theodore Rousseau (1812-1867) – Pintor francês fundador da Escola de Barbizon e um dos precursores da pintura ao ar livre.

⁶⁰ Félix Ferreira e Luiz Gonzaga Duque-Estrada tiveram suas obras reeditadas, respectivamente, em 1995 e 2012 pelo pesquisador Tadeu Chiarelli. Ambas as obras possibilitam uma ambientação sobre a produção artística e a crítica de arte nas últimas décadas dos oitocentos.

Em 1888 foi publicado *A Arte Brasileira*⁶¹, de Gonzaga Duque, obra que desejava pensar a arte brasileira não apenas restrita “ao ambiente artístico carioca de sua época, mas sim compreendê-lo no universo cultural brasileiro como um todo” (CHIARELLI, 1995, p. 21). De acordo com Chiarelli em sua introdução ao livro de Gonzaga Duque a obra pode ser dividida em suas partes:

[...] aquela formada pelos capítulos onde a história é narrada, onde os artistas e certas obras são analisados a partir de critérios estéticos que o crítico empresta do debate europeu (capítulos “Manifestação”, “Movimento”, “Progresso” e os apêndices “Amadores” e “Escultura”), e aquela formada pelo primeiro e últimos capítulos (“Causas” e “Conclusão”), moldura que pouco tem a ver com o quadro traçado no seu interior. (CHIARELLI, 1995, p. 22).

Ao lado de Ferreira e Gonzaga Duque, outro intelectual que desempenhou importante papel no desenvolvimento das artes durante o século XIX foi Manuel de Araújo Porto-Alegre. Marcado por suas múltiplas ações no campo cultural – pintor, cenógrafo, poeta, dramaturgo, crítico e historiador, Porto-Alegre fez parte da primeira geração romântica brasileira. Foi responsável pelo primeiro ensaio de história da arte conhecido no país – *Memória sobre a Antiga Escola de Pintura Fluminense* publicado em 1841 na *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro* do qual fez parte. A publicação foi, de acordo com Chiarelli (1995, p. 16), “a primeira tentativa de repertoriar o passado artístico colonial do Rio de Janeiro, detectando certas singularidades daquela produção”.

Porto-Alegre esteve à frente da Academia Imperial de Belas-Artes de 1854 a 1857. As ações por ele adotadas foram fundamentais para de alguma forma alçar a condição dos alunos, em grande parte, pobres e mulatos, a um nível mais elevado conferindo-lhes respeito e reconhecimento, visto que naquele período as artes plásticas sofriam um enorme desprestígio perante uma sociedade massivamente escravocrata. Sobre a problemática, a historiadora Sonia Gomes Pereira (2015, p. 39) observa que:

Não só os obscuros artistas do nosso período colonial sofriam este tipo de discriminação, mas também a própria Academia, onde os alunos eram, quase sempre, de origem modesta. Valorizá-los, portanto, era importante, não apenas para a construção da História da Arte nacional, mas também para a consolidação da Academia e do próprio campo das artes plásticas do país.

⁶¹ Arthur Azevedo publicou uma resenha sobre *A Arte Brasileira*. Ver *Jornal Novidades*, coluna *De Palanque*, 11 de janeiro de 1888 (Anexo 1).

A gestão de Porto-Alegre foi marcada por uma série de mudanças significativas que ficou conhecida como *Reforma Pedreira*. A *Reforma*, como salienta Squeff (2005, p. 107), ocorreu tanto na parte externa como no interior do edifício, sendo acrescido o segundo andar, tornando possível a finalização do projeto inacabado de Grandjean de Montigny, e desse modo reorganizando também o espaço para aulas. Além de reformular completamente os estatutos da AIBA, com novas regras para o funcionamento dos cursos e do pensionato no exterior, Porto-Alegre deu especial atenção à pinacoteca e à biblioteca especializada.

Entre outras ações, Porto-Alegre notabilizou sua administração pela vontade de “elevar a produção visual local aos patamares do debate sobre a identidade da cultura brasileira” (CHIARELLI, 1995, p. 16). Nesse sentido, a questão do nacional na arte foi provavelmente o tema que mais ecoou nos discursos e textos daqueles interessados pelo desenvolvimento da arte no período. Veremos, por exemplo, que as medidas tomadas por Porto-Alegre à frente da principal instituição de ensino artístico do país tiveram naturalmente a imprensa como local de divulgação e debate. Essa ressonância na segunda metade do século, mais precisamente, a partir dos anos 1870 se deu por meio de indivíduos engajados como o crítico e caricaturista Angelo Agostini.

Agostini ocupou lugar de destaque na imprensa brasileira na segunda metade do XIX. Seus textos e caricaturas publicados nos periódicos do Rio de Janeiro combatiam fortemente a escravidão e o regime monárquico. A *Revista Illustrada*, sob sua direção foi, segundo Chiarelli (1995, p. 19), a primeira publicação que teve um “segmento intelectual e artístico a responder à proposição de uma arte brasileira limitada à produção realizada a partir e em torno da Academia Imperial de Belas Artes [...]”⁶².

A pesquisadora Rosangela Silva ressalta a regularidade com que Agostini publicou durante todos os anos de atividade na *Revista Illustrada* artigos ou notas sobre as belas-artes no Brasil, principalmente durante as Exposições Gerais da Academia de 1879 e 1884 e a do Liceu de Artes e Ofícios, em 1882. De acordo com a pesquisadora nos anos subsequentes ainda continuavam ecoando discussões acerca das exposições anteriores. Houve, além das reflexões e críticas de Agostini sobre os temas nos quais a Academia foi a grande protagonista, comentários sobre exposições individuais, de algum artista em especial.

⁶² No texto, Chiarelli trás à luz a polêmica protagonizada pela *Revista Illustrada*, destacando aquela publicação como o periódico que inaugura, de alguma forma, a partir de 1879 o debate acerca da identidade da arte brasileira.

Arthur Azevedo, contemporâneo de Agostini e partidário do abolicionismo, colaborou, como vimos, na *Revista Illustrada*. Porém, mesmo que ambos tenham produzido textos para a imprensa sobre questões relativas às artes plásticas, não sistematizaram essa produção crítica por meio de uma publicação ou projeto específico, como fizeram Gonzaga Duque e Félix Ferreira. Sobre a crítica de Agostini nos jornais Silva (2008, p. 46) comenta:

A crítica feita por Agostini tinha um estilo marcado pela ironia e pela agressividade. Não se percebem grandes diferenças no tom, quando se lê um artigo contra a escravidão ou contra a Academia. Outra característica sua é a quase ausência de referências diretas a outros críticos de arte para embasar os seus textos.

As observações de Silva acerca da crítica de Agostini apontam características semelhantes àsquelas produzidas por Arthur Azevedo. Ambos produziam textos marcados pela ironia, agressividade e a menção a outros críticos ou teóricos estrangeiros que orientassem suas análises aconteciam de forma velada e esporádica. Essa escassez de referenciais teóricos dificulta traçar uma linha de investigação a respeito das ideias que guiavam os escritos sobre arte desses intelectuais.

Contemporâneo de Agostini e Arthur Azevedo, outro nome importante da imprensa no Rio de Janeiro da época foi Oscar Guanabara (1851-1937). O trabalho de Guanabara nos jornais e revistas teve como foco inicial a crítica de teatro e de música. Entre 1879 e 1880 fez a crítica de arte da *Revista Musical e de Bellas Artes*, cujos editores eram Arthur Napoleão e Leopoldo Miguez. Ali Guanabara publicou uma série de artigos intitulados *O Professor de Piano*. Os ensaios, que tinham como tema o ensino da música, foram publicados conjuntamente em um livro editado em 1881, com o mesmo título.

Em 1884 ingressou no jornal *O Paiz* e ficou responsável pela seção de belas artes. Fabiana Grangeia (2005) informa que, desde então, Guanabara se encarregou de descrever e analisar grandes exposições de pintura e escultura principalmente as exposições gerais da Escola de Belas Artes. Também se manifestou contra a situação geral das artes nacionais, atacou as instituições de ensino oficiais, por meio de um discurso apaixonado que permearia seus textos durante toda a sua vida, consolidando-se como um dos principais autores de crítica de arte periódica das últimas décadas do século XIX e primeiras do século XX. Grangeia (2005, p. 220) destaca que um dos fatores para compreendermos a crítica de Guanabara é:

a importância dada ao significado pedagógico da obra de arte. Para ele, o trabalho do crítico adquire a força de uma função especializada e de “utilidade pública”: já não se trata mais de registrar impressões ou enfatizar simpatias, como nos textos mais antigos de comentários sobre as obras, mas de conduzir as opiniões tendo um método definido como base e assim, influenciar a própria condução do desenvolvimento das artes nacionais. A causa de seu atraso residiria na “falta de gosto” da população, o que não poderia para o autor, ser diferente, em se tratando de um povo marcado pela escravidão e pela submissão aos países europeus.

Mediante o exposto, percebe-se nos discursos desses críticos – preservadas as divergências sobre uma determinada obra, estilo, artista ou assunto relacionado ao meio – um trabalho de divulgação e debate sobre a produção artística do período que vislumbravam indubitavelmente os mesmos objetivos. Ou seja, contribuir para o desenvolvimento das artes no país, tanto no aprimoramento do ensino como da produção e circulação das obras.

2. 1 A crítica

*Não me arvore em crítico; sou um simples noticiador, que diz: Isto me agrada e aquilo me desagrada, sem a menor pretensão de se fazer palmatória do mundo*⁶³.

Após a leitura de centenas de artigos escritos por Arthur Azevedo durante os anos 1880 até os primeiros anos do século XX, este estudo concentra-se, sobretudo, nas crônicas publicadas no *Diário de Notícias* e *O Paiz*, em que se localiza o período mais extenso de sua produção. Ambos estiveram entre os jornais de maior circulação nas últimas décadas do século XIX no país. Nesse sentido, faz-se mister tecer algumas considerações sobre essas duas folhas que propiciaram ao dramaturgo uma profícua atividade jornalística no âmbito da grande imprensa.

O *Diário de Notícias* foi inaugurado no Rio de Janeiro em junho de 1885, com sede instalada na Rua do Ouvidor, nº 118. Seus proprietários assinavam como “Carneiro, Senna & Comp.”. A origem do jornal se deu com o fim de outros dois jornais cariocas exatamente na mesma data, a *Folha Nova* e *Brasil*, de linhas editoriais semelhantes. Na coluna “Psicologia da Imprensa”, assinada por Luiz de Castro (de pseudônimo Escaravelho), o *Jornal do Commercio* publicou em 8 de junho daquele ano

⁶³ AZEVEDO, Arthur. *O Paiz*, *Palestra*, 7 out. 1894.

sua impressão irônica do novo jornal: “[...] nos dará a notícia segura, pronta, minuciosa e como só ele a ‘notícia imparcial’. Esta notícia imparcial vem preencher uma lacuna que de há muito se sentia no jornalismo”.

O Paiz passou a circular em outubro de 1884, na capital federal, sob a direção de João José dos Reis Júnior, o conde de São Salvador de Matozinhos. Teve como seu primeiro redator-chefe Rui Barbosa, sendo substituído posteriormente por Quintino Bocaiúva. Bocaiúva, por sua vez, foi um dos fundadores do Partido Republicano, figura eminente na imprensa brasileira responsável por consolidar o tom editorial que caracterizou o jornal em suas campanhas pela abolição da escravatura e posicionamentos contrários à Monarquia.

Bocaiúva alavancou a tiragem inicial de cerca de 11 mil exemplares, em 1884, para 22 mil no início de 1886, até que, após a Proclamação da República, o jornal veio a lançar pelo menos algumas edições especiais com tiragem de mais de 60 mil exemplares. Durante anos as edições tinham o slogan: “O Paiz é a folha de maior tiragem e de maior circulação na América Latina”.

Foi considerado um dos maiores formadores de opinião na política e na sociedade brasileiras entre o fim do século XIX e o começo do século XX. De acordo com Grangeia, *O Paiz* talvez tenha sido, “dentre os grandes jornais do Rio de Janeiro na época, o que mais espaço cedeu ao tema das artes e o primeiro a dedicar uma seção diária, na parte editorial, ao tema” (2005, P. 216). No âmbito da política *O Paiz* via com bons olhos a figura do marechal Deodoro da Fonseca, de quem Azevedo foi declaradamente partidário.

Somadas as colaborações de Arthur Azevedo nos dois jornais, contabilizam-se vinte e três anos de atividade como cronista quando se dedicou com regularidade a noticiar e debater sobre o ambiente artístico do Rio de Janeiro e pontualmente sobre o cenário artístico dos estados de Minas Gerais e São Paulo, além de comentários sobre obras, artistas, críticos e instituições artísticas estrangeiras.

Os textos de Azevedo sobre arte equilibram-se entre os comentários de caráter informativo e posicionamentos mais enfáticos e polêmicos. Desde a divulgação de um projeto desenvolvido por um artista, uma pintura, gravura ou escultura recém-acabada até a crítica mais incisiva sobre questões estéticas. Junto à divulgação e ao estímulo aos trabalhos dos artistas estão questões relacionadas ao ensino e à formação de uma arte com características nacionais. Nas crônicas é possível localizar também peculiaridades

como os locais de exposições, galerias, ateliês de artistas, a aquisição de uma determinada obra em leilão e os colecionadores em atividade.

Diante do exposto destaca-se que o esforço de coletar esses textos surgiu, em um primeiro momento, da necessidade de identificar nos escritos do dramaturgo elementos que corroborassem para a elucidação de sua prática de colecionador de obras de arte. Assim, gradativamente percebemos como a atividade de colecionador relacionava-se àquela de debatedor sobre assuntos de arte e vice-versa.

A partir desse conjunto de informações, portanto, a pesquisa deparou-se com um material inédito que pela primeira vez mostrava cabalmente esse trânsito contínuo entre o papel de colecionador e crítico, fato que levou este trabalho à necessidade de extrair alguns dados que ajudassem a perceber a singularidade do discurso azevediano sobre a arte brasileira a partir dessa sua situação dupla, tão ímpar. Essas singularidades de seu discurso serão observadas a seguir:

2.1.1 A formação de público

Uma das características presentes direta ou indiretamente nos textos de Arthur Azevedo, seja por meio de anúncios de eventos culturais ou de convite aos leitores, foi a intenção de contribuir para a formação de público nas exposições que ocorriam em galerias e instituições de ensino cariocas, como a Escola Nacional de Belas Artes e o Liceu de Artes e Ofícios.

O convite geralmente era entremeado por outras notícias que ocupavam as seções: “Leitor, se não tens muito o que fazer, dê um pulo à Escola Nacional de Belas Artes. Compra um desses bilhetes por dez tostões – dez tostões apenas! – e sobe o primeiro lance da escada”. E indica a obra que o leitor irá encontrar no início: “Faz uma parada de alguns segundos no patamar, o tempo suficiente para cumprimentares o magnífico busto de Benjamin Constant⁶⁴, obra de Rodolfo Bernardelli [...]”⁶⁵.

Essas comunicações gradativamente notabilizaram as colunas do dramaturgo como espaços de prestígio. Orna Levin preconiza a liderança de Arthur Azevedo no meio jornalístico na primeira metade dos anos 1880, que se exercia “por meio do

⁶⁴ Benjamin Constant (1833-1891) – Militar, engenheiro, professor e estadista brasileiro.

⁶⁵ AZEVEDO, Arthur. *O Paiz, Palestra*, 3 ago 1898.

estímulo oferecido aos jovens, do amparo e da proteção que dava aos poetas e artistas novatos, caracterizando um modo acolhedor de atuação⁶⁶ na imprensa. Isso pode ser constatado na sequência final de uma crônica publicada em 1885 no *Diário de Notícias*: “acabo de receber um bilhete com o seguinte teor: amigo, deve ser hoje exposto na Glace Elégante um quadro do jovem pintor Antônio Parreiras. Se desses do quadro e do pintor uma noticiuzinha no *De Palanque*?”. Sem citar o nome do remetente Azevedo encerra a leitura da correspondência: “Vamos, meu *Eloy*, o *herói*, faz sem escrúpulos, porque Parreiras tem na realidade muito talento”⁶⁷.

Ao passo que o dramaturgo tinha o interesse de convidar e orientar o público sobre as obras que julgava interessantes, ele também reivindicou que os jornais do Rio de Janeiro dedicassem maior atenção às artes. Após o encerramento da exposição da AIBA em 1885, Azevedo publicou uma crônica sobre o certame destacando que “de tempos nota-se que na nossa terra vai começando a se fazer sentir o gosto por esse ramo, o mais difícil talvez, das belas artes”, e cobrou da imprensa uma atenção permanente aos assuntos relacionados à pintura.

O autor justifica o pedido citando as constantes exposições que ocorriam naquele período como as seis telas de Henri Langerock, “o distinto pintor belga que se acha nesta Corte”, as aquarelas assinadas por Hans Borhd expostas na galeria De Wilde onde também se encontrava “uma bonita paisagem de Aurélio de Figueiredo”⁶⁸, e outra paisagem de França Junior aberta para visitação na galeria Vieitas.

Posteriormente, noticiou a chegada ao Brasil do pintor Pedro Américo que regressara de Florença e naquela ocasião levou o seu quadro *Grito do Ipiranga* para a cidade de Santos. Azevedo alega que somente por meio de uma fotografia “nos é dado apreciar o valor artístico do seu trabalho, a menos que atravessemos a serra de Cubatão. E era caso para isso, se nesta terra houvesse reportagem”. Em seguida protesta novamente indagando: “Mas quem se interessa pela pintura na cidade dos cromos e das taboletas? Teve razão Pedro Américo”⁶⁹.

As colocações do autor sinalizam sua intenção, não apenas de formar público, mas de que se constituísse na imprensa um corpo jornalístico dedicado a “escrever

⁶⁶ *O Theatro: crônicas de Arthur Azevedo* (1894-1908). Org. Larissa de Oliveira Neves e Orna Messer Levin. – Campinas, SP. Editora da Unicamp, 2009. p. 9

⁶⁷ AZEVEDO, Arthur. *Diário de Notícias, De Palanque*, 15 set. 1885.

⁶⁸ AZEVEDO, Arthur. *Diário de Notícias, De Palanque*, 4 jul. 1885.

⁶⁹ AZEVEDO, Arthur. *Diário de Notícias, De Palanque*, 01 ago. 1888.

semanalmente um artigo, dando conta do movimento dos ateliês, dizendo os preços obtidos em certos leilões pelos trabalhos dos grandes e pequenos artistas, mortos e vivos [...]”. Assim, percebe-se a conexão do seu discurso com o de outros críticos como Gonzaga Duque. No artigo “Quadros e telas”, publicado no jornal *O Globo* de 1882, Gonzaga Duque afirmou que “há muito sente-se a necessidade de uma crônica, ou coisa equivalente, que de semana em semana, dê notícias do desenvolvimento artístico do país”.

Associado ao caráter informativo identifica-se no inteiror dos textos de Arthur Azevedo uma estratégia pedagógica. A ideia era guiar o público leigo e os colecionadores aos espaços expositivos colocando-os em contato com obras de artistas internacionais. Na ocasião em que se encontravam expostas na Galeria Cambiaso quatro telas de artistas estrangeiros⁷⁰, Azevedo convidou os leitores para conhecer as referidas obras. Para ele o contato com aquelas pinturas era uma forma estimular o gosto pelas belas artes, e para que com isso “o público aprenda a separar o trigo do joio, a conhecer o que é bom em matéria de arte”⁷¹.

Da mesma forma ocorreu com pintores brasileiros contemporâneos que tinham certa aderência ao naturalismo retratando paisagens naturais e urbanas do país e que divergiam dos métodos de ensino empregados pela AIBA. Sobre essa tomada de posição de cunho naturalista-oposicionista na produção artística que também se estendeu à crítica, Chiarelli observa que:

O naturalismo nacionalista de certa produção artística e de uma parcela da crítica de arte brasileira, desde os anos 1870, se caracterizou como uma tendência de oposição aos ditames da AIBA, depois Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro. Essa postura parece uma tentativa de superação do atraso e da dependência do país nesse campo, em relação às nações europeias (CHIARELLI, 1996, p. 77).

Nesse horizonte em que circundavam os ideais naturalistas no meio artístico e na imprensa, percebe-se na crítica azevediana uma injunção ora velada, ora enfática, sobre a necessidade de se produzir uma arte com características nacionais por meio das representações da natureza e dos tipos locais. Com relação à produção pictórica esse posicionamento naturalista do dramaturgo foi latente, principalmente nas orientações aos artistas.

⁷⁰ Duas obras do pintor francês Gustave Guillaumet, uma do pintor belga Balthazar Ommeganck e uma do espanhol Federico Madrazo.

⁷¹ AZEVEDO, Arthur. *O Paiz, Bellas Artes*, 24 fev. 1902.

Embora não existisse em seus textos uma estratégia formal para a construção de uma pintura com elementos típicos da nação, Azevedo esteve sempre pronto a sublinhar o desejo de que a temática principal estivesse pautada nas representações de praias, rios, montanhas, florestas ou qualquer outro índice típico da paisagem natural do país. A intenção do autor é notória no caso dos artistas iniciantes ou daqueles que regressavam de estudos no exterior. Sobre esse aspecto da crítica do período, Chiarelli (1996, p. 77) observa que os articulistas dos jornais tinham um desejo “fluído, muitas vezes até inconsistente, sempre pronto a pinçá-lo quando percebia na obra de algum artista certas qualidades”, que estavam relacionadas ao naturalismo de viés nacionalista.

Esse dado pode ser identificado, por exemplo, na crônica publicada sobre as obras dos pintores Vasquez⁷² e Caron⁷³ que tempos antes haviam partido para estudar em Paris, e naquela ocasião remeteram alguns estudos feitos sob os auspícios do mestre Hector Hanoteau [Figura 31]. Azevedo comenta: “ninguém, que não seja indiferente ao progresso das belas artes no Brasil, poderá ter esquecido a exposição desses estudos realizada na casa do Sr. De Wilde”. Em seguida comunica que Caron regressara ao Rio de Janeiro e que estava expondo na mesma galeria os seus últimos trabalhos que contabilizavam vinte e oito telas. Entre as obras estavam paisagens pintadas durante uma viagem do pintor à região da Bretanha, “o local preferido na França para os estudos de paisagem”, e que as telas eram “dignas de figurar no corredor avarandado do Luxemburgo, onde o grande Corot se acha tão bem representado”.

Ao citar uma das paisagens, elogia o trabalho de Caron que estava “senhor de todos os processos, e tem dentro da alma alguma coisa ideal que transmite aos seus trabalhos para não seguir a cópia servil de uma natureza brutal”. Azevedo elogiou o modo com que o artista expressava seu sentimento diante da cena retratada, reconhecendo a qualidade dos trabalhos que trouxera da França. Porém descreve que, na exposição, ao lado de uma grande tela representando a cidade de Morbihan, rivalizava “uma pequenina *pochade* retratando a praia Formosa (RJ)”, cuja beleza faz com que toda a região da Bretanha “empalideça diante daquele verde e daquele azul. Dê-nos o nosso artista todo este formoso Rio de Janeiro aos metros, e o seu nome será eterno como as nossas árvores e as nossas montanhas”⁷⁴.

⁷² Domingos Garcia y Vasquez (1859-1912) – Pintor espanhol que chegou ao Brasil por volta de 1871 e foi aluno da AIBA.

⁷³ Hipólito Boaventura Caron (1862-1892) – Pintor mineiro foi aluno da AIBA e professor de desenho do Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro.

⁷⁴ AZEVEDO, Arthur. *Diário de Notícias, De Palanque*, 29 nov. 1888.

Junto ao empenho do autor em convidar o público para visitar as exposições e tentar semear uma educação artística entre a população carioca, associou-se também a necessidade de aquecer o mercado artístico. Era necessário impulsionar as vendas principalmente de pinturas e esculturas que enfrentavam momentos cíclicos de altas e baixas conforme denotam os textos ao longo dos anos. Porém, a carência de um público interessado em consumir obras de arte foi quase que uma constante detectada nos seus escritos.

Essa escassez foi tida como um dos fatores que motivaram a saída de artistas brasileiros do país. Na *De Palanque* o dramaturgo noticiou a partida dos pintores Aurélio de Figueiredo para Montevideu e Pedro Américo e Décio Villares para a Europa. Segundo ele, esses artistas “reconheceram que não lhes é possível viver no Brasil, a menos que se prestem a fazer retratos a tanto a dúzia, ou a pintar taboletas”. Em seguida Azevedo, como colecionador, se queixou alegando que “no Rio de Janeiro não se vendem quadros: quem como eu, os deseja possuir, não pode comprá-los, e quem pode comprar, não os quer nem de graça”⁷⁵.

O protesto ao pouco interesse pela pintura no Rio de Janeiro algumas vezes se deu em um movimento simultâneo de divulgar a chegada de obras de artistas estrangeiros, como no caso do pintor belga Théodore Baron que enviou em 1887 cinco paisagens para serem expostas na cidade. Com ironia Azevedo exclamou: “Que ele as pintasse aqui e as mandasse vender na Europa, mas pintá-las na Europa e apelar depois para os amadores brasileiros, isto é que me parece de uma esquisitice única!”.

Na sequência comunica que uma das pinturas foi adquirida pelo Príncipe Pedro Augusto⁷⁶, que pagou quatrocentos mil réis na obra e que o preço foi relativamente baixo, visto que “entre esses quatrocentos mil réis estão um príncipe e um artista célebre”. Com relação às demais obras, Azevedo sublinha que “difícilmente o Sr. Vieitas se desfará das quatro pinturas restantes”, e exclama interrogando: “Os nossos amadores... Ora! Os nossos amadores! Querem conhecer-lhes a força?” (AZEVEDO, 1887a).

Em resposta ele abre o último parágrafo da seção para contar um relato do pintor Pedro Américo sobre uma visita à casa de um deputado no Rio de Janeiro, “que se dizia grande amador de pintura”. Ao adentrar a residência, o artista “deu com os olhos em uma oleografia pendurada na parede”, que reproduzia “um bonito quadro italiano,

⁷⁵ AZEVEDO, Arthur. *Diário de Notícias, De Palanque*, 15 set. 1885.

⁷⁶ Pedro Augusto Luís Maria Miguel Gabriel Rafael Gonzaga de Saxe-Coburgo e Bragança (1871-1934).

representando uma formosa mulher loira, de mãos postas e olhos erguidos para o céu, rezando”. A oleografia, segundo Azevedo, era conhecida do público e encontrada em toda parte.

Diante da estampa Pedro Américo afirma: “O autor daquele quadro vendeu-o ao Estado por tantas mil libras (não posso precisar a quantia). O deputado exclamou: Oh, diabo! Nesse caso, fiz uma pechincha, comprei-o por trinta e cinco mil réis!”. Com esse breve relato que alude à falta de conhecimento dos amadores que não sabiam distinguir uma pintura de uma gravura de reprodução o autor encerra o texto respondendo: “Aí tem o leitor o que são os nossos amadores... salvo honrosas exceções”⁷⁷.

A falta de reconhecimento aos trabalhos dos artistas nacionais também foi pauta na coluna *Palestra* quando o dramaturgo indagou sobre “qual o artista brasileiro de talento que seja completamente feliz, e tenha o merecido conforto e goze da consideração a que fez jus pelo seu trabalho? Nenhum!”. Cita Castagneto, que se encontrava com problemas de saúde, qualificando-o como uma “grande individualidade da pintura que não se parece com ninguém [...]”. Destaca a qualidade do pintor que não tinha o seu trabalho devidamente valorizado, pois os seus quadros somente seriam pagos “a peso de ouro quando de dentro do Brasil comercial e político surgir, daqui a muitos anos, o Brasil artístico”⁷⁸.

Nas ações formuladas pelo autor percebesse o desejo de internacionalizar a produção artística. Para isso era necessário a presença dos artistas e suas obras em eventos como a Exposição Universal de Paris realizada em 1889. Ao noticiar a exposição dos produtos nacionais no Liceu de Artes e Ofícios destinados a figurar naquele certame, Azevedo reconheceu que “muito pouco temos que mostrar ao velho mundo”. No entanto, “todos dizem que das exposições resulta um grande estímulo para a nossa indústria, e esse fato é bastante para justificar uma *viagem* a Paris”. Chama atenção para que o Governo não se limitasse às remessas de “canapés, sapatos e bebidas”, para ele era importante que a pintura brasileira se fizesse representada:

[...] para que não continuem a considerar-nos completamente selvagens. O Décio Villares e o Amoedo poderão concorrer com dois belos tipos de brasileiras; o Caron mandará uma paisagem fluminense, copiada de um dia bonito e quente como o de ontem; o Castagneto contribuirá com as suas inimitáveis marinhas; outros artistas se farão representar; coroando todos os trabalhos um bronze de Bernardelli⁷⁹.

⁷⁷ AZEVEDO, Arthur. *Diário de Notícias, De Palanque*, 22 mar. 1887.

⁷⁸ AZEVEDO, Arthur. *O Paiz, Palestra*, 4 jan. 1900.

⁷⁹ AZEVEDO, Arthur. *Diário de Notícias, De Palanque*, 12 dez. 1888.

Além dos problemas enfrentados pelos artistas locais, os pintores estrangeiros também vivenciavam as dificuldades do meio artístico no Rio de Janeiro. Durante a exposição de “quatro *pasteis* do pintor francês Gensollen⁸⁰” expostos na galeria Glace Elégante “representando flores e frutas, pintadas com uma perfeição que não duvidarei classificar de inexecedível”, Azevedo assinala que o artista durante a exposição na Academia de Belas Artes “não conseguiu vender a maior parte dos magníficos estudos”. Na falta de colecionadores interessados em adquirir as obras do pintor francês, o crítico interroga sobre a presença dos mesmos: “Onde estão os nossos amadores? Quem me dá notícias deles? Onde se ocultam? Fugiram...? Desapareceram?”⁸¹.

Em 1888 na *De Palanque*, Arthur Azevedo informou sobre a presença de Pedro Weingärtner no Rio de Janeiro: “Este nome, pertence a um brasileiro, pintor distintíssimo, que fez a sua educação artística em Munich e depois em Roma, onde reside”. Weingärtner, que segundo Azevedo, em Roma era chamado por Henrique Bernardelli de *vendegatos*, “mandou emoldurar os seus últimos quadros, encaixotou-os e partiu com eles para a sua província natal. Com eles e com a esperança de vendê-los, pois não vendeu nenhum”. Sobre a falta de êxito do pintor diz que: “os amadores de pintura não abundam em Porto Alegre, mesmo quando se trata de bons quadros, e demais a mais assinados por um patricio”. Desse modo “o artista encaixotou novamente as suas telas, trouxe-as para esta Corte e vai expô-las na *Fotografia Pacheco*. Fui vê-las ontem”⁸².

O empenho de Arthur Azevedo em noticiar as dificuldades enfrentadas pelos artistas em comercializar suas obras e a forma com que cobrou apoio dos colecionadores e amadores à classe artística enseja outras características aos textos do autor que adquire um viés militante. Essa militância observada na vontade de instituir uma crítica de arte especializada também se faz ao chamar atenção para os problemas estruturais dos espaços expositivos.

Na ocasião da exposição de uma paisagem de França Junior na galeria Glace Elégante, Azevedo reclamou sobre o fato de no Rio de Janeiro, “uma das primeiras capitais da América do Sul”, não possuir locais apropriados para exposições, “os artistas

⁸⁰ Provavelmente refere-se a Victor Emmanuel Gensollen (1859-1897)

⁸¹ AZEVEDO, Arthur. *Diário de Notícias, De Palanque*, 22 set. 1888.

⁸² AZEVEDO, Arthur. *Diário de Notícias, De Palanque*, 29 ago. 1888.

são obrigados a exhibir os seus trabalhos em pequeninas lojas de vender estampas e molduras, sem uma só das condições necessárias”⁸³.

*

Nos escritos de Arthur Azevedo é flagrante sua ampla visão sobre a cultura local, de modo que, a sua produção na imprensa pode ser compreendida para além do mero acompanhamento dos fatos. Havia uma reflexão do autor sobre os encaminhamentos possíveis para o engrandecimento da arte. Nesse escopo estavam as agremiações, iniciativas formuladas por intelectuais e artistas, as quais ele esteve filiado.

Em crônica publicada no *Diário de Notícias* em novembro de 1885⁸⁴, Azevedo informou que durante um almoço oferecido ao escultor Rodolfo Bernardelli foi “aventada, aplaudida e aceita a ideia da fundação de um *Circulo artístico*, para exposição permanente dos trabalhos dos nossos pintores”. Naquela ocasião consideraram-se sócios fundadores “todos os cavalheiros presentes no banquete”. Na mesma seção o autor faz menção aos *comendadores* como a principal clientela dos artistas no período: “um dos artistas presentes lembrou-se de fazer uma saúde aos *comendadores*, porque geralmente são eles, ainda assim, os únicos que encomendam algum trabalho aos artistas”.

Dois anos mais tarde, na mesma seção *De Palanque*, comunicou que durante uma reunião “no salão do Clube Tiradentes alguns moços de letras e artistas, fundaram o *Grêmio de Letras e Arte*”. Segundo ele, a nova associação não tinha “a pretensão absurda de inventar a literatura nacional, nem de dizer à arte brasileira: *Surge e ombula*⁸⁵!”. Pois os objetivos daquela agremiação eram modestos, no entanto, seria aberto um salão, onde os respectivos sócios se reuniriam para discutir sobre assuntos relacionados às letras e às artes, além de comunicar uns aos outros os seus trabalhos, e quando possível “contribuir para a publicação de um livro, a execução de um quadro etc. E realça que caso algum sócio, pintor ou escultor, produza um trabalho digno da atenção de sua majestade, esse trabalho será exposto no salão do Grêmio”⁸⁶.

Ao final dos anos 1890, na seção *Palestra*, Arthur Azevedo noticia que durante um encontro com o pintor Rodolfo Amoedo, este lhe comunicou a ideia de formar no

⁸³ AZEVEDO, Arthur. *Diário de Notícias, De Palanque*, 22 jan. 1889.

⁸⁴ AZEVEDO, Arthur. *Diário de Notícias, De Palanque*, 14 nov. 1885.

⁸⁵ Não foi encontrado o significado desta palavra.

⁸⁶ AZEVEDO, Arthur. *Diário de Notícias, De Palanque*, 14 fev. 1887.

Rio de Janeiro uma *Sociedade de pastelistas e aquarelistas*. Sobre a associação o dramaturgo, em tom de ironia, afirma que “a primeira vista parece extravagante a formação de uma sociedade com essas denominações em uma terra em que há mais pasteleiros que pastelistas”. A sociedade projetada por Amoedo tinha o objetivo de realizar uma “exposição anual de pasteis e aquarelas dos artistas, provindo esse exclusivismo unicamente do desejo de não perturbar a exposição, também anual, da Escola de Belas Artes”. Após o referido certame a ideia era fazer uma “tombola”⁸⁷ dos quadros expostos, depois de distribuídos os bilhetes respectivos por todos os sócios que se acharem quites”.

A *Sociedade*, diz Azevedo, seria composta “de cavalheiros das classes mais finas da sociedade fluminense”, e que esta não “terá por objetivo apenas uma exposição de pintura, mas a organização de um clube elegante”, onde se reuniriam artistas e amadores, discutindo assuntos de arte e estabelecendo uma reciprocidade de ideias da qual possa resultar o desenvolvimento do gosto pela pintura. O dramaturgo declara sua adesão à iniciativa de Rodolfo Amoedo e que o artista poderia contar também com “o eficaz e generoso apoio de alguns amigos e que de certo não lhe recusarão o auxílio, sem o qual toda e qualquer tentativa será inútil”⁸⁸.

Outra associação em atividade durante curto período foi o *Centro Artístico*. No ano de 1907 Azevedo inicia sua *Palestra* rememorando a existência daquela associação que prestou bons serviços às artes, enfatizando sua contribuição para o meio intelectual da cidade. O comentário se deu em face do escritor maranhense Coelho Neto ter vislumbrado a fundação de uma agremiação nos moldes do extinto *Centro Artístico* que teria entre os integrantes os antigos membros da instituição, “e quantos mais se interessem pelo desenvolvimento das letras e das artes no Brasil”. Um dos objetivos da associação capitaneada por Coelho Neto seria:

[...] evitar, de qualquer forma, o êxodo das grandes obras de arte ainda existentes no Brasil, ou conseguindo do Congresso um credito a isso destinado, ou adquirindo por sua conta, para depois ceder ao Estado, pelo mesmo preço, todo e qualquer objeto digno de ser conservado no país.⁸⁹

Sobre a venda de obras para fora do Brasil, Azevedo relata que por falta de verbas o país deixou de incorporar ao patrimônio da nação uma pintura de Rembrandt, “que fora vendida, há meses, por 800\$, no leilão Dias, na Rua do Rosário”. Declara que o diretor da Escola Nacional de Belas Artes “viu-a no leilão e quis adquiri-la para a

⁸⁷ Relativo a bingo.

⁸⁸ AZEVEDO, Arthur. *O Paiz, Palestra*, 20 de junho de 1897.

⁸⁹ AZEVEDO, Arthur. *O Paiz, Palestra*, 31 de julho de 1907.

nossa pinacoteca; infelizmente, porém, aquele funcionário não dispõe de um vintém para tais aquisições, e é assim que tantos primores tem saído barra fora!”⁹⁰. Ao final, convoca os interessados em participar da nova sociedade, e que a primeira reunião seria realizada no dia 8 de agosto daquele ano⁹¹.

2.1.2 O nacional na arte

Como foi exposto, o estímulo pela representação de temas nacionais na arte brasileira também ocorreu por via daqueles que estavam interessados pelo debate em torno da produção artística. Intelectuais e homens de letras “viram-se obrigados a pensar a nacionalidade brasileira a partir de traços que a diferenciasssem, primeiro da civilização europeia e, sobretudo, da cultura portuguesa” (SALIBA, 2004).

A aderência de Azevedo aos ideais nacionalistas e o empenho pela consolidação de uma cultura genuinamente brasileira se espalhou pelas atividades simultâneas que desenvolveu no teatro, na imprensa e em seus textos sobre a situação artística no Rio de Janeiro. Como foi visto o autor, ao divulgar os trabalhos dos pintores, enalteceu aqueles que tinham como assunto as paisagens do país.

Na ocasião da exposição de dezesseis estudos de paisagem do pintor Antônio Parreiras, Azevedo descreve entre as obras a representação de um sítio “na raiz da Serra da Estrela (RJ), deixando ver à esquerda, no primeiro plano, a varanda do palacete imperial”. Segundo ele, “os defeitos dessa pintura, feita ao ar livre, são largamente compensados por muitas belezas de colorido e perspectiva linear”. Entre as obras a que mais lhe impressionou foi “uma vista do rio Santo Antônio, de Jururuba (RJ), ao romper d’alva. É uma tela de um bucolicismo encantador e primitivo. O arvoredo mira-se tristemente nas águas quietas de uma transparência de vidro”⁹².

⁹⁰ AZEVEDO, Arthur. *O Paiz, Palestra*, 31 jul. 1907.

⁹¹ Sobre as agremiações não foram encontradas mais informações, a exceção do *Grêmio de Letras e Artes*, em que consta no ano de sua fundação (1887) a realização de uma exposição dos pintores Antônio Parreiras, Castagneto e Henrique Bernardelli no local. Sobre o *Centro Artístico*, Arthur Azevedo menciona na *Palestra* publicada em 8 maio de 1900 que o arquiteto Morales de Los Rios organizou uma exposição retrospectiva naquela associação, porém sem citar detalhes do evento. Assim, observa-se a necessidade de estudos que possam investigar de forma mais apurada os destinos dessas associações.

⁹² AZEVEDO, Arthur. *Diário de Notícias, De Palanque*, 28 maio 1886.

É notória a preferência do autor pelas pinturas com essa temática, a exemplo do comentário sobre uma obra representando a praia da Saudade (RJ), do pintor França Junior exposta na galeria Glace Elégante, e que trazia no primeiro plano à esquerda uma pedreira. Conforme a sua descrição, “os tons alvacentos da rocha realçavam com o azul das águas da baía e as montanhas ao fundo”. Chama atenção para os efeitos de perspectiva e a intensidade da luz perfeitamente distribuída, ressaltando a verossimilhança do efeito da luz no quadro: “o sol é de rachar. Sente-se o calor que se desprende da pedreira; o chão abrasa, há fogo em tudo aquilo”⁹³.

Além de França Junior, o pintor Augusto Rodrigues Duarte (1848-1888) foi um dos artistas que Arthur Azevedo elogiou pela capacidade de transpor para a tela excelentes paisagens, que uniam o urbano a elementos da natureza, como ao mencionar um quadro do artista exposto na Glace Elégante representando o morro de Santa Tereza [RJ]: “[...] o primeiro plano representa um terraço, que figura estar, pouco mais ou menos na mesma elevação que o hotel da Vista Alegre”. A obra foi executada de um ponto em que o artista observa a cidade a “vão de pássaro” e retrata o embaralhamento das casas dispostas à frente com suas torres. Mais adiante, escreve ele, observa-se “o mar sereno e azul, e no último plano a Serra dos Orgãos [...]”. O quadro está desenhado, iluminado e colorido por mão de mestre”⁹⁴.

Nesse sentido, vejamos que o apoio de Azevedo à pintura da paisagem brasileira esteve sintonizado com o discurso de intelectuais atuantes na primeira e segunda metade dos oitocentos como Araújo Porto-Alegre. A densa atuação de Porto-Alegre no cenário cultural do Rio de Janeiro na primeira metade dos oitocentos “foi marcada por uma preocupação recorrente: fundar uma arte peculiar, sintonizada com a ‘brasilidade’” (SQUEFF, 2004, p. 205). Squeff destaca que essa foi uma questão que fundamentou seu engajamento no teatro, nas artes plásticas, nas publicações literárias e nas incursões do artista na poesia e na arquitetura.

Além de Porto-Alegre, o posicionamento de Agostini na imprensa para a construção de uma arte com elementos típicos da nação foi marcante. O seu engajamento pode ser localizado por meio da *Revista Illustrada*, principalmente a partir do ano de 1879 quando a publicação começou “a aumentar, por um lado, suas críticas ao ensino e à produção realizada no interior da Academia Imperial de Belas Artes, e por

⁹³ AZEVEDO, Arthur. *Diário de Notícias, De Palanque*, 22 jan. 1889.

⁹⁴ AZEVEDO, Arthur. *Diário de Notícias, De Palanque*, 12 maio 1886.

outro, a valorizar a produção dos artistas paisagistas brasileiros” (CHIARELLI, 1995, p. 19).

O texto satírico de Agostini publicado na *Illustrada* durante a exposição dos alunos da AIBA em 1883 retrata bem o problema do ensino na instituição: “Com tais professores, garantimos que os alunos, o mais que podem aspirar é serem um dia pintores de tabuletas na Cidade Nova”. Em seguida ressalva que os únicos trabalhos dignos de serem vistos e admirados foram os dos alunos Vasquez e Caron, discípulos de Grimm: “mestre Grimm entendeu, e muito bem, que a verdadeira escola de paisagem é a natureza e não as paredes da Academia [...]” (AGOSTINI, 1883). Como Agostini, Félix Ferreira também se opôs à metodologia de ensino da AIBA pautada nos modelos europeus e alertou sobre a importância de uma produção pictórica que se ocupasse na captação dos elementos característicos do país⁹⁵.

Outro dado concernente ao interesse de Arthur Azevedo pela questão do nacional na arte foi o seu engajamento nas campanhas para angariar verbas para a execução de obras. Um caso emblemático do esforço de Azevedo foi no ano de 1885 quando Victor Meirelles e Henri Langerock elaboraram o projeto de execução do *Panorama do Rio de Janeiro* na capital francesa para em seguida expor a obra na Europa, Estados Unidos e por fim no Rio de Janeiro. Azevedo aderiu à causa e publicou um artigo em outubro daquele ano convidando os leitores a apoiarem o projeto:

“[...] os dois distintos artistas tratam neste momento de organizar uma campanha e tem, felizmente, encontrado muita adesão e simpatia. O panorama do Rio de Janeiro, pintado por dois pinceis ilustres, trará ao nosso país, mais do que todas as legações imperiais havidas e por haver, a inestimável vantagem de torná-lo conhecido em terras, cujos habitantes supõem que o Brasil não é digno de figurar entre as nações civilizadas. Acredito que o panorama será um agente eficaz de imigração espontânea. Puxem pelos cordéis a bolsa os meus leitores endinheirados, e metam três proveitos em um saco: aumentar a sua fazenda, proteger a arte e concorrer para o engrandecimento do país”⁹⁶.

Azevedo ao destacar a relevância da obra, como um empreendimento artístico em benefício da nação, justifica que o referido projeto contribuiria para a divulgação da imagem do Brasil no exterior e o fortalecimento da arte nacional. Reforçando a proposição de que as artes plásticas estavam inseridas entre os segmentos que poderiam contribuir para o avanço do país.

⁹⁵ Dentre os críticos do período, Gonzaga Duque, ao que parece, foi o único que não ecoou em seus escritos a problemática do nacional na arte.

⁹⁶ AZEVEDO, Arthur. *Diário de Notícias, De Palanque*, 01 out. 1885.

Ao lado disso, o autor estimulou artistas estrangeiros, de passagem pelo Rio de Janeiro ou que ali fixaram residência, a produzirem pinturas de paisagens locais. Sobre os quadros do pintor alemão Benno Treidler⁹⁷ expostos na galeria De Wilde, Azevedo (1885c) cita algumas vistas do Rio de Janeiro: “três belos quadros representando a praia de Copacabana, vista do morro do Leme, a praia do Flamengo e a Rua Paysandu, duas pequenas aquarelas, a Gávea e o nunca assas pintado Corcovado”.

Em seguida elogia “como o pintor em tão pouco tempo soube identificar-se com a nossa natureza”. Nos quadros de Treidler, segundo ele, “é notável a perspectiva aérea, em um deles as nuvens resolvem-se com uma delicadeza surpreendente”. Como gesto recorrente de suas reportagens artísticas convida o público a conhecer as obras: “Não me cansarei de repetir aos meus leitores que roubem um quarto de hora às suas ocupações, e procurem certificar-se da justiça dos meus elogios”⁹⁸.

A mesma tônica foi dada ao noticiar a exposição de vinte e oito paisagens de Hipólito Caron executadas na França e que se encontravam expostas na galeria De Wilde. Todas as obras trazidas pelo pintor eram, na sua opinião, “interessantes e agradáveis”. Azevedo estabelece uma comparação entre a natureza bretã e a fluminense, enfatizando que Caron ao colocar ao lado das maiores paisagens de Morbihan⁹⁹ uma pequena pintura representando a praia Formosa (RJ), “toda a Bretanha empalidecia diante daquele verde e daquele azul”. Encerra o artigo com um conselho ao pintor: “Dê-nos o nosso artista todo este formoso Rio de Janeiro aos metros, e o seu nome será eterno como as nossas árvores e as nossas montanhas”¹⁰⁰.

Em fevereiro de 1900 foram expostos na galeria Cambiaso cinco quadros de Pedro Weingärtner, pintados durante a última estada do artista em Roma. Entre as obras estavam *Ceifa de trigo* e *A vingança de Baccho*. Este último, “uma cena antiga, impregnada do velho perfume da poesia pagã”. Para Azevedo, naquele período, Weingärtner era um artista consumado. Durante os últimos quatro anos, passados em Roma, “trabalhou incansavelmente, e ele que há muito tempo era mestre, adquiriu progressos definitivos, que o colocam na primeira plana em qualquer parte do mundo”.

No entanto, chama atenção que Weingärtner deveria “tratar agora de acumular esforços e elementos para atirar-se de ânimo decidido a um quadro que immortalize o seu

⁹⁷ Benno Treidler (1857-1931) – Pintor e desenhista estudou na Academia de Belas Artes de Berlim. Chegou ao Rio de Janeiro em 1885 e participou de projetos decorativos de instituições públicas como o Banco do Brasil.

⁹⁸ AZEVEDO, Arthur. *Diário de Notícias, De Palanque*, 11 de outubro de 1885.

⁹⁹ Departamento da França localizado na região da Bretanha cuja capital é a cidade de Vannes.

¹⁰⁰ AZEVEDO, Arthur. *Diário de Notícias, De Palanque*, 29 nov.1888.

nome e enchesse de orgulho a sua pátria”. E para que isso se concretizasse, de acordo com Azevedo (1900b), o artista deveria pintar alguma coisa que “não sejam idílios gregos nem cenas pompeanas, alguma coisa em que o Brasil apareça em um traço da sua história, ou no maravilhoso esplendor da sua natureza, — alguma coisa da qual o artista diga: — Este é o meu quadro”.

Sobre a obra de Weingärtner, Migliaccio realça que o pintor “fundou um novo e vigoroso regionalismo na pintura brasileira, representando o mundo dos imigrantes no sul do país com uma viva sensibilidade para a anedota de costume, e por vezes, com rara concentração formal [...]” (2000, p. 180). Uma obra que ilustra a produção de Weingärtner voltada para o tema da imigração é *Tempora mutantur*¹⁰¹. Na ocasião que o pintor enviou de Roma um esboço da referida obra para Arthur Azevedo, o dramaturgo escreveu um artigo com uma interessante descrição da tela:

Um dos últimos trabalhos de Weingärtner é um belo quadro *Tempora mutantur*, adquirido pelo governo rio-grandense. Um soldado italiano, tendo concluído seu serviço militar, vem acompanhado pela mulher procurar fortuna aqui no Brasil. Fazem-se ambos lavradores. Ele está sentado, vestido ainda com a calça agaloada que trouxe do regimento, e olhando melancolicamente para a terra que há de lavar. Ela de pé, abandona por um momento a enxada para examinar as mãos calejadas pelo trabalho. Tanto na paisagem como as figuras há uma técnica extraordinária e um sentimento profundo. Weingartner mandou-me de Roma o esboço desse quadro, que, escusado é dizê-lo, conservo com todo o carinho que merecem tanto o pintor como a pintura¹⁰².

Corroborando com a descrição de *Tempora mutantur*, as observações da pesquisadora Ruth Tarasantchi sobre a obra. Tarasantchi chama atenção para a expressão de cansaço do homem sentando no carrinho de mão com a enxada em punho. O olhar externando certo desalento contrasta com a sua vestimenta, pois demonstra que: “um dia fez parte de algum exército valoroso, como podemos verificar pelas calças de um uniforme militar que ainda usa. A mulher logo atrás olha a mão provavelmente cheia de bolhas, por não estar acostumada a um trabalho tão rude” (2009, p. 87).

*

Um traço que fortalece o interesse do dramaturgo pelos temas da nação foi o seu apoio às publicações que documentassem o Brasil. Em abril de 1900 foi lançado a

¹⁰¹ A obra faz parte do acervo do Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli. Porto Alegre, RS.

¹⁰² AZEVEDO, Arthur. *O Paiz, Palestra*, 05 jan. 1900.

Galeria da história brasileira, álbum organizado pelo Dr. Ramiz Galvão¹⁰³ em razão das comemorações do 4º centenário do Brasil: “Começam a aparecer as publicações do centenário. Abriu a marcha e com toda a bizzarria, a casa Garnier¹⁰⁴, com um álbum impresso em Paris, que é, não há dúvida, um *bibelô* tipográfico”.

A publicação seria ilustrada com estampas reproduzindo preciosas telas e gravuras “em que foram tratados assuntos da história do país, assim como dos monumentos que a gratidão nacional já erigiu a alguns dos grandes homens do Brasil”. Entre as estampas figuravam ainda “reproduções de tesouros existentes nos nossos museus e na opulenta Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro”.

Junto às imagens, textos com notícias históricas, com a finalidade de “instrução dos menos versados nesta matéria”¹⁰⁵. Nota-se que para o autor, a importância da publicação estava na possibilidade de preservação da memória visual por meio das reproduções em gravura, algo que teria “para o futuro, um valor excepcional”.

2.1.3 O apoio aos iniciantes

O empenho crítico de Azevedo na imprensa noticiando e debatendo sobre trabalhos de artistas foi, eventualmente, acompanhado de um conselho, sobretudo, aos iniciantes. Ao comentar uma pintura de Manuel Teixeira da Rocha¹⁰⁶, aluno da Academia Imperial de Belas Artes, exposta na galeria Glace Elégante, ele enfatiza que a obra “merece aplausos e elogios”, entretanto acentua que o artista “tem ainda muito que aprender para ser um bom colorista”.

A pintura, de acordo com a descrição, representava “um janota¹⁰⁷, refestelado indolentemente em um divã embevecido na contemplação de uma caricatura [...]”. Para Azevedo “melhor seria, se o pintor não avolumasse tanto a cabeça do seu janota com aquele extraordinário chapéu de abas largas, cuja sombra na parede me parece um tanto confusa”. Prossegue na análise dizendo que “há alguma exageração, alguma charge no

¹⁰³ Ramiz Galvão (1846-1938) – Médico, escritor e filólogo brasileiro.

¹⁰⁴ Livraria e editora localizada no Rio de Janeiro ativa entre os anos de 1844 e 1934. Notabilizou-se por publicar livros de escritores como Machado de Assis.

¹⁰⁵ AZEVEDO, Arthur. *O Paiz, Palestra*, 08 abril 1900.

¹⁰⁶ Manuel Teixeira da Rocha (1863-1941) – Pintor e gravador alagoano mudou-se para o Rio de Janeiro em 1870. Foi aluno da AIBA e lecionou desenho e pintura no Liceu de Artes e Ofícios (RJ).

¹⁰⁷ Indivíduo que se veste com exagero, fora do contexto.

seu janota”, e que a pintura é “tanto mais apreciável quanto mais se aproxima da natureza”. Conclui a análise da obra sugerindo ao pintor que “trate de dar mais vigor ao colorido, seja o mais natural, o mais humano que puder, e auguro-lhe um lugar de honra entre os nossos bons artistas”¹⁰⁸.

Na abertura da exposição dos alunos da AIBA em janeiro de 1887, Azevedo, ao comentar sobre os trabalhos expostos, solicitou aos críticos que “suavizassem” o rigor na análise das obras por se tratarem de trabalhos de artistas iniciantes. O apoio de Azevedo tinha um gesto protetor, no entanto, acompanhado de um breve comentário irônico sobre a qualidade das obras: “não há ali nada que admirar, em compensação há muito o que ver”. Em seguida destaca que “a palma da vitória cabe aos alunos João Batista, um futuro mestre, não há dúvida, e Rafael Frederico, aquarelista muito delicado”, além do desenhista Luís Delpino que revelou muita habilidade para a caricatura.

Ao final do texto critica novamente os trabalhos expostos alertando que naquele certame, “o que deverás entristecer é a falta de imaginação. Não há ali uma tela verdadeiramente original. É bom que os rapazes saibam que para ser pintor não basta saber pintar”¹⁰⁹. Sobre aquela exposição Gonzaga Duque publicou no mesmo mês um artigo em *A Semana*¹¹⁰. Assim como Azevedo, destacou as aquarelas do pintor Rafael Frederico como um dos trabalhos “que mais chamam a atenção dos visitantes”. Em seguida sobre o pintor João Batista diz ter observado a evolução do aluno cujos estudos se “comparados com os seus trabalhos do ano passado, provam um grande adiantamento”. A respeito de Delpino, elogiou as caricaturas expostas que revelavam a verdadeira vocação do artista para o gênero.

O artigo de Arthur Azevedo de 2 de janeiro de 1887 precede o de Gonzaga Duque publicado no dia 15 daquele mês. Em ambos os textos nota-se a semelhança dos comentários sendo que Azevedo critica a falta de originalidade dos trabalhos, enquanto Gonzaga Duque limita-se aos elogios. Talvez seja pertinente considerar a possibilidade dos textos de Azevedo terem servido de modelo para outros articulistas, até mesmo para aqueles como Gonzaga Duque que foram reconhecidamente críticos de arte. Tendo em vista que naquele período Arthur Azevedo – que ensinou a estreia de Gonzaga Duque na

¹⁰⁸ AZEVEDO, Arthur. *Diário de Notícias, De Palanque*, 13 abril 1886.

¹⁰⁹ AZEVEDO, Arthur. *Diário de Notícias, De Palanque*, 2 jan. 1887.

¹¹⁰ Ver *A Semana*, 15 de janeiro de 1887 In: Hemeroteca Digital Braielira, FBN.

imprensa do Rio de Janeiro em a *Gazetinha* (1882) – era amplamente conhecido no cenário cultural da cidade e uma referência enquanto cronista de um grande jornal.

A defesa pelo aprimoramento dos novos artistas durante os anos 1880, como demonstrado, foi pauta de outras crônicas, como no caso do pintor Oscar Pereira da Silva¹¹¹. O artigo publicado em 1885 se deu em razão do pintor, então com apenas 18 anos, ter exposto seus trabalhos na galeria Glace Elégante: “aquela moça que lê *O Paiz*, sorrindo aos tópicos do dia, é pintada pelo Oscar da Silva, o mesmo que ofereceu ao *Club Beethoven* um belo e fantasioso retrato do genial autor das Ruínas de Atenas”¹¹².

Em seguida Azevedo interroga sobre a ida do artista para a Europa: “Há tempos ouvi dizer que este prodigioso menino ia ser mandado para a Europa, com o fim de completar os seus estudos. Não se realizará tão agradável boato?”. E com outra interrogação faz um apelo: “Não há por aí uma alma compassiva que o ponha longe, bem longe da travessa das Belas Artes? [...]. Naquele período a estadia nas capitais europeias da arte como Paris e Roma era uma das qualificações mais almejadas pelos artistas proporcionando-lhes distinção e reconhecimento junto ao público.

O apoio ao pintor Oscar Pereira da Silva é recordado pelo dramaturgo em crônica publicada em *O Paiz* no ano de 1896. Ao iniciar a *Palestra* de 15 de janeiro daquele ano noticia, em razão de algumas obras do artista que se encontravam expostas no Rio de Janeiro, o bom investimento que fizera o Governo Brasileiro concedendo uma pensão para que Oscar da Silva pudesse aperfeiçoar seus estudos na Europa. Para ele, “o artista prometia alguma coisa há dez anos, mas é forçoso confessar: deu mais do que prometia, e eu gabo-me de ter sido um dos jornalistas que naquele tempo mais o estimulava”¹¹³.

O paternalismo detectado em relação a Teixeira da Rocha e mais enfaticamente a Oscar Pereira da Silva se estendeu a outros artistas que ingressavam no circuito artístico do Rio de Janeiro a partir dos anos 1880. Essa característica é mais um índice dentre os problemas que o crítico sentia-se autorizado a debater e que estavam vinculadas à formação e estruturação do campo artístico local.

¹¹¹ Sobre Oscar Pereira da Silva ver LIMA JUNIOR, Carlos Rogerio. *Um artista às margens do Ipiranga: Oscar Pereira da Silva, o Museu Paulista e a reelaboração do passado nacional*. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo. Instituto de Estudos Brasileiros, 2015.

¹¹² AZEVEDO, Arthur. *Diário de Notícias, De Palanque*, 22 ago 1885.

“Ruínas de Atenas” – menção à composição de autoria de Ludwig van Beethoven (1770-1827).

¹¹³ AZEVEDO, Arthur. *O Paiz, Palestra*, 15 jan. 1896.

2.1.4 Os artistas mais cotados

Ao extrairmos dos artigos de jornais elementos que possibilitem caracterizar a atuação de Azevedo no debate artístico da época, localizamos o seu interesse em destacar os artistas que mais vendiam. Em alguns casos os comentários dão a impressão de que havia uma espécie de competição, principalmente entre os pintores, sobre a quantidade de obras comercializadas, o que parece ter sido, na verdade, uma estratégia de atrair o público.

De acordo como Azevedo, o paisagista Castagneto figurou entre aqueles que tinham maior aceitação do público. Na ocasião de uma exposição na galeria Vieitas, o crítico anunciou que “é raro entre nós o gabinete de amador, ou o ateliê de artista, ou a sala de homem de bom gosto em que não haja um trabalho qualquer de Castagneto”. Destaca a multiplicidade de obras produzidas pelo artista como pinturas a óleo, pastéis, aquarelas, guaches, fusains e desenhos a *crayon* utilizando como suportes “pano, madeira, porcelana, papelão, zinco, palhetas, leques e pratos”¹¹⁴.

Na *Palestra* de 1888 noticiou o sucesso da exposição de Pedro Weingärtner que “tem sido muito visitada e os quadros estão quase totalmente vendidos”, afirmando a aceitação do trabalho do pintor gaúcho. Azevedo ressalta que naquele período iria se formando “aos poucos o gosto do nosso público pela pintura”¹¹⁵. Tão importante quanto a boa aceitação do público com relação à obra do artista, era o elogio da crítica, principalmente a internacional. Na palestra de 1900, Azevedo relatou a satisfação de Weingärtner pelo triunfo que obteve no último *Salon de Paris*, expondo uma pequena tela intitulada *Briga de galos*, que mereceu a seguinte comparação de Huberd, o crítico de arte de *La Republique Française*: “un faux Alma Tadema délicieu”¹¹⁶.

Para Azevedo aquele foi um importante reconhecimento ao trabalho do artista pela crítica e exclamou sobre a comparação de Huberd: “Aí estão cinco palavras que valem por cinco mil”. Em seguida cita trecho de um artigo escrito pelo crítico de arte Rochefort “de quem os pintores têm tanto medo” publicado na edição parisiense de *The New York Herald*: “Weingärtner começa como Gêrome começou, ‘e acrescenta esta

¹¹⁴ AZEVEDO, Arthur. *Diário de Notícias, De Palanque*, 26 out. 1886.

¹¹⁵ AZEVEDO, Arthur. *Diário de Notícias, De Palanque*, 5 set. 1888.

¹¹⁶ A expressão “Um falso Alma Tadema delicioso”, provavelmente foi um elogio irônico do crítico francês.

perversidade’: *Je me bornerai à lui souhaiter de ne pas finir de même*¹¹⁷”. Na sequência comunica que o quadro *Briga de galos* foi disputado por muitos amadores e vendido “a um inglês, que o pagou por bom preço. Os ingleses, justiça lhes faça, apreciam os bons artistas”¹¹⁸.

No mês de abril de 1900 o pintor Auguste Petit inaugurou no seu ateliê (Rua do Rosário, 123), “uma exposição dos seus últimos trabalhos, e de alguns já conhecidos, como o famoso *Homem do cachimbo*, exposto no *Salon* parisiense de 1897”. Referindo-se ao artista como “operoso e popular”, o dramaturgo destaca a sua “invejável situação” como pintor de retratos. Pois “não há quem o não conheça, a sua obra anda espalhada nesta cidade por inúmeras salas e saletas”.

Sobre a qualidade das obras de Petit, Azevedo acentua a fidedignidade com que reproduz as pessoas retratadas, “e essa virtude, a semelhança absoluta que é a primeira condição de um bom retrato, granjeou-lhe uma reputação de que ele sempre se mostrou digno, por um labor honesto, incessante e árduo”. Ressalta a diversidade da pintura de Auguste Petit que havia executado além de dois retratos de comendadores, alguns quadros, “sem outra preocupação que não fosse fazer um pouco de arte”. Entre esses estavam o já citado *Homem do cachimbo*, “que foi aceito no *Salon* em um ano em que o Juri recusou cinco mil telas, é um brilhante resultado de tão louvável preocupação”¹¹⁹.

Vejamos que Arthur Azevedo ao qualificar o trabalho de Petit, enfatizando a verossimilhança dos seus retratos, produz um discurso muito próximo ao de Zola, quando o crítico francês descreve o retrato de Emile Girardin¹²⁰, desenhado por Carolus-Duran¹²¹ e exposto no Salão de Paris: “o célebre publicista está sentado à sua escrivaninha com a pena na mão; ele ergue a cabeça e parece esperar a inspiração. É uma página viva e muito sóbria, como raramente se vê na obra de Carolus-Duran” (1989, p. 217).

Em 1902 Azevedo comenta na coluna *Bellas Artes* sobre as obras expostas na Galeria Rembrandt, estabelecimento então recém-inaugurado no Rio de Janeiro. Encontravam-se ali trabalhos de Eliseu Visconti, Modesto Brocos, João Batista da Costa, Roberto Mendes, Gustavo Dall’Ara, Valle e Auguste Petit. Este último informa

¹¹⁷ “Eu me limito a lhe desejar que não termine como o mesmo”. (Tradução nossa.)

¹¹⁸ AZEVEDO, Arthur. *O Paiz, Palestra*, 05 jan. 1900.

¹¹⁹ AZEVEDO, Arthur. *O Paiz, Palestra*, 16 abril 1900.

¹²⁰ Emile Girardin (1802-1881) – Político e jornalista francês fundador do jornal *La Presse*.

¹²¹ Carolus-Duran (1837-1917) – pintor francês.

Azevedo, “acha sempre compradores para as suas frutas apetitosas”. Conclui o artigo informando que “é o mais vendável dos nossos pintores [...]”¹²².

2.1.5 “Um paisagista fotógrafo”, “o epaminondas da paisagem”

A originalidade na execução de uma obra, em que se sobressaíssem o sentimento do artista ao copiar uma paisagem, objeto ou figura humana foi uma questão que estava no horizonte de interesses de Arthur Azevedo. O modo como ele criticou os modelos pautados em uma tradução fiel e o excesso de realismo de alguns pintores ao copiar uma cena indica sua sintonia com os procedimentos adotados pelos novos movimentos artísticos do período e com o posicionamento de alguns críticos estrangeiros da época.

Na crônica publicada em novembro de 1886 no *Diário de Notícias*, Azevedo descreveu uma pintura de Nicolau Facchinetti¹²³ que se encontrava no pavilhão térreo da Imprensa Nacional. Sem mencionar o título da obra, enfatizou o caráter realista da pintura qualificando Facchinetti como um “paisagista fotógrafo”, capaz de reproduzir “folha por folha a fronde de um cajueiro”. Em tom de ironia destacou o espírito meticuloso do pintor que chegou a ponto de “contar as pedras do caminho e os insetos que esvoaçam em torno do arvoredor”.

Arthur Azevedo também foi enfático na forma com que Facchinetti resolvia as questões de perspectiva aérea: “As próprias nuvens, que são a independência dos pintores, tem nos seus quadros uma nitidez de contornos capaz de fazer inveja a um chinês”. O comentário prossegue sublinhando a obsessão do pintor em transplantar para o quadro os detalhes mais ínfimos da paisagem. Algo que na opinião de Azevedo apontava um descompasso com as ideias da pintura e da crítica de arte do período: “Bem sei que este gênero de pintura é condenado pela crítica moderna, e não me conste, mesmo, que em tempo algum obtivesse universais aplausos [...]”.

Entretanto conclui o artigo reconhecendo a aderência do público àquele tipo de pintura e exclama: “Todos os quadros expostos pelo Facchinetti estão vendidos, segundo se depreende de letreiros que acompanham cada um deles, *vendido!*”¹²⁴

¹²² AZEVEDO, Arthur. *O Paiz, Bellas Artes*, 24 fev.1902.

¹²³ Nicolau Facchinetti (1824-1900) – Pintor, desenhista e cenógrafo italiano que viveu no Rio de Janeiro.

¹²⁴ AZEVEDO, Arthur. *Diário de Notícias, De Palanque*, 01 nov. 1886.

Na crítica de Arthur Azevedo identifica-se novamente a aproximação com o posicionamento de Zola a respeito daquele gênero pictórico que enaltecia os detalhes. Em seu artigo sobre o Salão de 1876 em Paris, o crítico chama atenção para o quadro *Mercado de Flores* de Firmin-Girard¹²⁵. Zola informa que a pintura tornou-se um verdadeiro acontecimento: “É preciso entrar na fila para vê-la”. Descreve a obra infomando que o que faz sucesso no quadro é o esmero do detalhe, um esmero que atinge o impossível:

O público olha-o como se observasse uma curiosidade, um espetáculo de magia. Os homenzinhos de alguns centímetros encantam-no, e ele dá gritos de alegria quando consegue contar os botões de um colete, ver o desenho de uma renda ou distinguir o número de brotos de goiveiro em um cesto. (ZOLA, 1989, P. 219)

Ao término da descrição Zola ataca dizendo que aquela obra “é simplesmente uma má ação, pois deforma os gostos do público. Ela o obriga a considerar como arte algo que é somente resultado da habilidade e da paciência”. Prossegue argumentando que ao olhar *Mercado de flores*, temos a impressão de havermos colocado óculos para míopes, “que chegam a cegar, tão visíveis são os detalhes, com precisão. É necessário representar a natureza de uma maneira completamente diferente, com muito mais doçura e profundidade” (1989, p. 219).

Os estudos mais recentes sobre a obra de Facchinetti nos ajudam a compreender, sob outro prisma, de que forma a sua produção estava inserida no cenário artístico do período e os pontos de convergência com as descrições de Arthur Azevedo. Nesse sentido, Migliaccio (2000) observa que Facchinetti obteve ampla aceitação do público e da família imperial, com destaque para as paisagens dos anos 1870 e do início da década de 80 que iriam trazer uma palavra nova para a pintura brasileira, antes de se transformarem em fórmula de sucesso. Migliaccio também chama atenção para o caráter miniaturista das pinturas de Fachinetti, destacando que o artista “soube interpretar os motivos da paisagem costeira e serrana que escolhia, com um olhar de analista de laboratório” (2000, p. 88).

Arthur Azevedo se mostrou combativo à cópia minuciosa de uma cena ou paisagem mesmo quando se tratava da obra de um artista reconhecido pelo meio como Georg Grimm¹²⁶, considerado um dos primeiros professores da Academia “a retirar os

¹²⁵ Firmin-Girard (1838-1921) Pintor francês, foi aluno de Gleyre e Gêrome. Ver <https://firmingirard.com/>.

¹²⁶ Georg Grimm (1846-1887) – Pintor alemão estudou na Academia de Belas Artes de Munique, chegou ao Brasil em 1878 e foi professor da AIBA entre 1882 e 1884.

alunos de dentro das salas de aula, levando-os para pintar a natureza” (CAVALCANTI, 2002, p. 28). Durante uma crônica publicada em junho de 1885 no *Diário de Notícias*, Azevedo condenou o realismo de algumas pinturas de Grimm que se encontravam expostas na galeria *De Wilde*. Em tom ofensivo iniciou o texto alertando para o “realismo atroz” do pintor. Para ele, Grimm “era dos tais que pensam que a natureza não se corrige”.

Entre as obras cita uma paisagem intitulada *Ilha dos amores*, que diz ser “inqualificável”, mesmo reconhecendo a qualidade do colorido. Na descrição da pintura critica “aquela frota microscopial, aquelas ninfas cor de telha, aquele palácio perdido no morro, com as suas escadinhas burguesas, que parecem mandadas construir por um comendador de mau gosto” e exclama que tudo que observou na obra lhe fez “um mal horrível aos nervos!”. Nota-se a semelhança com a crítica feita a Facchinetti, atacando o caráter meticuloso com que o pintor transpõe os elementos da natureza para a tela, “[...] um montículo que afastasse um palmo da linha natural, uma árvore que plantasse, com a independência do artista, em um local em que não houvesse árvores, seriam para o Sr. Grimm motivo para desgostos e insônias”.

Ao final Azevedo reconhece o talento do pintor, cujos “quadros acusam muito talento, muito *savoir-faire*, mas não revelam uma individualidade”, e cita que Grimm estava produzindo excelentes discípulos como Caron e Vasquez, que em sua opinião ameaçavam excedê-lo. Pois mesmo aprendendo “a maneira do seu mestre, familiarizam os olhos com as paisagens, mas naturalmente insurge-se contra esse *parti-pris* de verdade nua e crua, e fazem concessões ao sentimento estético”. Elogia as pinturas de Caron, Vasquez e cita ainda Francisco Joaquim Gomes Ribeiro¹²⁷, como pintores em cujas obras “há sempre alguma coisa deles, alguma coisa que sentiram sem ver, mas não pintam sem sentir. Ao final do artigo ironiza: “Que diabo, Sr. Grimm: nem todas as verdades se pintam! O senhor é o Epaminondas¹²⁸ da paisagem!”¹²⁹.

A partir das colocações de Arthur Azevedo, penso que seja oportuno recorrer novamente aos estudos de Migliaccio a fim de ampliar o horizonte de entendimento a respeito da obra de Grimm:

¹²⁷ Francisco Joaquim Gomes Ribeiro (1855-1900) – Pintor português estudou na AIBA entre 1882 e 1884 e foi um dos integrantes do Grupo Grimm.

¹²⁸ Referência àquele que carrega atributos de excelência. Epaminondas é também o nome de um general e político grego do século IV a.C. responsável pela condução de mudanças na cidade-estado de Tebas transformando-a na nova potência hegemônica da Grécia, substituindo Esparta.

¹²⁹ AZEVEDO, Arthur. *Diário de Notícias, De Palanque*, 18 Jun. 1885.

As paisagens de Grimm parecem impassíveis: ele segue com a curiosidade de um geólogo e a obstinação de um cão de caça o movimento de uma falha de rocha, a reverberação do sol sobre cada pedra, a base nua de uma colina de granito e a cintilação verde de uma mancha de vegetação à beira de uma correnteza cristalina. O ofício do pintor está todo ali, nessa capacidade de atingir o efeito aparentemente sem emoção – concentrar-se no ver, resolver-se no detalhe. (2000, p. 128)

A reivindicação de Arthur Azevedo por uma pintura destituída de um caráter meramente realista vai ao encontro dos anseios do público e da crítica de arte em atividade nas últimas décadas do século XIX, conforme assinala a pesquisadora Ana Cavalcanti (2012, p. 6-7):

a originalidade tornara-se a pedra de toque para verificar o valor de um verdadeiro artista. Basicamente, o que foi mais estimulado nesse período final do século XIX e início do XX, o que o público e os críticos esperavam dos paisagistas, foi que não se limitassem a retratar o que viam na natureza, mas conseguissem transmitir sua própria emoção diante dela, e, por conseguinte emocionar o público.

Em 1909, Gonzaga Duque publicou na revista *Kosmos* um artigo recordando a importância do Grupo Grimm para a história da pintura no Brasil. Gonzaga Duque faz um relato sobre a vida e obra do pintor alemão e de seus alunos mencionando os já citados Caron, Vasquez e Ribeiro, além de Castagneto, Antônio Parreiras e França Junior. O crítico destaca a habilidade de Grimm em copiar a natureza: “sabia ver bem, sabia olhar e sabia fazer”. Mas ressalta que entre o saber olhar e o saber sentir, havia grande diferença. Para ele foram raros os artistas que pintaram pedras, rochedos, barrancos com tanta maestria e que “poucos encontrariam na paleta, verdes tão viçosos e azuis tão intensos”. Porém Gonzaga Duque (2001, p. 341) critica a ausência de uma individualidade na sua pintura:

[...] apesar de ver, como não muito são capazes de ver, a forma e a cor das coisas, não sentia a expressão da natureza, não tinha a força imaginativa correspondente à vibração emotiva que poetiza os diversos aspectos da paisagem em determinadas horas do dia, não interpretava nem entendia a sensibilidade delicada dos momentos. Era um copiador severo, que terminava sua obra com segurança e frieza.

Essa repulsa de Azevedo e Gonzaga Duque ao realismo, ou à ausência de sentimento, se assim quisermos, na cópia de uma cena ou paisagem aponta uma sintonia com as ideias de Baudelaire sobre a pintura de paisagem na segunda metade do século XIX. Durante o *Salon* de 1859 o crítico de arte francês escreveu textos aonde podemos identificar postura semelhante.

Para Baudelaire a composição de elementos como árvores, montanhas, cursos d'água e casas era bela, mas não por si mesma, e sim pela ideia e o sentimento que o pintor associa à obra. Do contrário, em sua opinião, todo paisagista que não soubesse “traduzir um sentimento mediante uma composição de matéria vegetal ou mineral não é um artista” (BAUDELAIRE, 1995, p. 833). Nota-se o posicionamento enfático do crítico francês sobre a escola de paisagistas que predominava naquele período. Baudelaire (1995, p. 834) prossegue a análise com as seguintes observações:

Os artistas que querem exprimir a natureza, mas não os sentimentos que ela inspira, submetem-se a uma estranha operação que consiste em matar dentro deles o homem pensante e sensível, e, infelizmente, acredite que, para muitos, essa operação nada tem de estranho nem de doloroso. Essa foi a escola que prevaleceu, hoje e no passado. Admitirei, seguindo a opinião geral, que a escola moderna dos paisagistas é singularmente forte e hábil; mas no triunfo e na predominância de um gênero inferior, no culto todo da natureza, não purificada nem interpretada pela imaginação, vejo um sinal evidente de uma degradação geral.

Vejamos no trecho acima que ele reivindica a expressão de um sentimento próprio do artista ao copiar uma paisagem. No caso de Azevedo esse sentimento pode ser equiparado à individualidade que ele cobrou de Facchinetti e Grimm. Outro ponto detectado foi a alternância na opinião de Baudelaire que, após criticar, reconhece ser aquela escola de paisagistas muito forte e hábil, assim como Azevedo reconhece em Facchinetti um artista extremamente delineado e na obra de Grimm muito talento e *savoir-faire*.

Além da aparente sintonia de Azevedo com o crítico francês, outro dado que corrobora para estabelecermos uma linha de pensamento a respeito dos seus textos e as ideias que lhe guiavam foi a sua predileção pelos novos processos da pintura moderna. Em março de 1887 noticiou que se encontravam à venda no Rio de Janeiro cinco paisagens do pintor belga Théodore Baron expostas na casa Vieitas. Destaca a qualidade das obras e diz que as mesmas lhe proporcionavam um raro prazer, pois eram telas “realmente artísticas”.

O dramaturgo compara o trabalho de Baron, com o do pintor francês Gustave Courbet, “o famoso revolucionário da arte e da política, que derrubou a coluna Vendôme e os velhos modelos da paisagem clássica”. A derrubada da paisagem clássica que Arthur Azevedo confere a Courbet vai ao encontro do comentário de Zola sobre o pintor quando ele diz que Courbet é um artista de temperamento original e forte, e que

sua obra “exprime a aspiração à verdade – é um pintor que trabalha, que estabeleceu solidamente a nova fórmula da escola natural” (1989, p. 240).

Azevedo prossegue na análise das obras de Baron sublinhando a independência com que o artista as executou. O autor convida o público a examinar as obras em exposição enfatizando que “o que menos por ali passou foi o pincel”, pois o pintor utilizava espátulas. Segundo Azevedo, aquele processo de execução da pintura fazia “arrepia os cabelos dos acadêmicos empanturrados de carrancismo e rotina”, mesmo com os admiráveis efeitos de perspectiva aérea que o artista conseguia alcançar em que “as nuvens desenrolam-se languidamente, e não parecem presas ao céu, como acontece na maior parte dos quadros que aqui se exibem”¹³⁰.

O interesse pela obra de Baron novamente sugere um contato com as ideias formuladas por Baudelaire sobre pintores que se desprendiam do registro detalhado de uma cena ou objeto dando lugar à expressão de seu temperamento. Um exemplo foi Eugène Delacroix [Figura 9], a quem Baudelaire chamou de “transfigurador da realidade”. Para ele, o tratamento exuberante que o pintor dava às cores e à atmosfera, tinha sempre como elemento dominante a imaginação, “mais do que uma apreensão fotográfica da realidade¹³¹” (BAUDELAIRE, 1995, p. 674).

Diante o exposto vale salientar ainda que Arthur se contradiz de alguma maneira no que havia dito antes. A alternância de postura em sua crítica recai sobre questões técnicas e estilísticas na análise de algumas obras. Como foi destacado, Azevedo combateu o realismo exacerbado de pintores como Georg Grimm, denominando de “realismo atroz”.

Vejamos, no entanto, que em visita à galeria *Glace Elégante*, Azevedo noticiou que entre as obras expostas estavam algumas pinturas de Pedro Peres, “um pintor brasileiro que tem talento quanto baste para que a gente possa dizer-lhe sem o ter remorsos no dia seguinte”. Com o seu modo peculiar de narrar as incursões pelos espaços expositivos descreve: “Todos estes quadrinhos são do Peres [...], que delicado aquele grupo de duas amigas, como o sol bate de chofre naquelas folhas tão verdes, tão

¹³⁰ AZEVEDO, Arthur. *Diário de Notícias, De Palanque*, 22 mar. 1887.

¹³¹ Vale citar ainda outros intelectuais brasileiros do período envolvidos no debate sobre a arte que se posicionaram sobre as obras de Nicolau Facchinetti e George Grimm. Nesse caso o escritor Félix Ferreira que em seu livro *Belas Artes: estudos e apreciações* tem posição contrária a respeito da obra de Grimm. Para ele, o paisagista segue à moda do Impressionismo utilizando tons crus e pinceladas de efeito. Porém, sobre a pintura de Facchinetti, o autor reconhece a preocupação do artista em transplantar os detalhes mais insignificantes que a natureza lhe apresenta, mas admite que gosta “mais da escola que segue o senhor Facchinetti, mesmo com essas minúcias que todos lhe reprovam” (CHIARELLI, 2012, p. 42).

fluminenses, tão nossas!”. Em alusão a duas pinturas representando temas locais Arthur Azevedo endossa a qualidade do trabalho do pintor comparando-o a Georg Grimm: “Vê-se que o Peres pensa como o Grimm: o verdadeiro ateliê de pintura é no campo, ao ar livre, frente a frente com a natura mater. Pois continue, que há de ir longe¹³²”.

Ao localizarmos essa distorção de opinião do crítico é importante lembrar que o artigo foi publicado meses depois daquele em que Azevedo atacou a pintura de Georg Grimm. Desse modo, é pertinente considerar que a mudança de postura teria sido um gesto de retratação com o pintor que naquela época já detinha prestígio frente ao meio artístico. Sobretudo porque Grimm foi um dos primeiros a levar os alunos para a natureza e desenvolver a pintura ao ar livre ensejando na Academia Imperial de Belas Artes uma metodologia que pleiteava o estudo e a produção de uma pintura tipicamente nacional, questão amplamente defendida na crítica azevediana¹³³.

2.1.6 Arte e técnica: a difusão da gravura

Dentro do amplo temário relacionado às artes plásticas Arthur Azevedo se ocupou em tratar das questões relacionadas à produção e circulação da imagem impresa no Rio de Janeiro. No decorrer dos anos 1880 observa-se o seu apoio às publicações ilustradas e aos projetos de ensino e difusão da gravura por meio de anúncios e debates nos jornais.

Em outubro de 1885 menciona a revista *Distracção*, que “veio ao mundo sem presunção de folha ilustrada”, dirigida pelo jornalista Abel Porto, como um dos poucos periódicos da época que publicavam gravuras originais. O autor chamou atenção para a ideia do editor e gravador da revista, João Paulo Hildebrandt¹³⁴, de abrir um curso de xilografia anexo à direção do periódico.

Hildebrandt fez parte de um grupo de artistas e intelectuais interessados pelo desenvolvimento da gravura em madeira, que segundo Azevedo era uma técnica “barata em toda parte do mundo, menos no Brasil”. A estratégia para a manutenção do curso,

¹³² AZEVEDO, Arthur. *Diário de Notícias, De Palanque*, 22 ago 1885.

¹³³ Sobre a contribuição do pintor Georg Grimm (1846-1887) no cenário artístico brasileiro durante a segunda metade do século XIX, confira: LEVY, Carlos Roberto Maciel. *O Grupo Grimm: Paisagismo Brasileiro no Século XIX*. Edições Pinakothke, Rio de Janeiro, 1980.

¹³⁴ João Paulo Hildebrandt – Gravador alemão radicado no Rio de Janeiro faleceu no ano de 1915.

diz Azevedo, era de empregar “meios e modos para levar adiante uma ideia de Félix Ferreira, a qual consiste na manutenção do curso pelos esforços reunidos de todos aqueles que precisam dos serviços da xilografia”¹³⁵.

A preocupação de Ferreira com o ensino da gravura no país, conforme ressalta a pesquisadora Marianne Arnone (2014), foi pauta recorrente em seus textos, “sempre defendendo o ensino das técnicas, incentivando sua prática e apontando a necessidade de áreas de formação por meio da criação de cadeiras dedicadas à gravura nas instituições de ensino”¹³⁶. No seu livro *Belas Artes: estudos e apreciações* Ferreira (2012) enfatiza a importância da criação das aulas de xilogravura: “A necessidade que temos de uma aula de gravura em madeira cresce de dia para dia; mais de uma vez tenho lembrado de sua criação no Liceu de Artes e Ofícios [...]”.

Posteriormente, em 1886, Azevedo noticia sobre os periódicos *Griphus* e *Rataplan*. O primeiro era “escrito por diversos literatos, entre os quais o espirituoso cronista Henrique Stepple e desenhado por Pereira Netto, o mesmo Netto que há tantos anos faz os comendadores do *Mequetrefe*”¹³⁷. O *Rataplan* de propriedade de Lopes Cardoso era “um periódico muito leve, polvilhado de espírito”, com prosas, versos e anedotas. O mesmo era ilustrado com desenhos de Belmiro de Almeida e Décio Villares, este último, comenta, tinha “um lápis digno do seu pincel”¹³⁸.

Em razão do lançamento da edição de *Guarany* do escritor José de Alencar, o dramaturgo relata que havia examinado “o prospecto da grande edição de luxo do livro de Alencar, projetada pelos Srs. Pedro Sátiro de Souza da Silveira e Ernesto Gonçalves Guimarães”. A edição composta de setenta fascículos de oito páginas era acompanhada de gravuras xilográficas, representando os principais episódios do romance. As gravuras do livro foram “executadas pelo Sr. A. Pinheiro”¹³⁹ sobre um desenho do Sr. J. Johansen”, e ilustram diversos trechos do romance, entre os quais o combate entre *Pery* e uma onça. Sobre a estampa ele observa que “o desenho não parece mal, se bem que falte à figura do índio a nobre e serena altivez que eu imaginava”.

Porém destaca que o trabalho xilográfico era, em sua opinião, o melhor já produzido no País, e enfatiza o esforço do gravador Pinheiro em conseguir a perfeição

¹³⁵ AZEVEDO, Arthur. *Diário de Notícias, De Palanque*, 27 out. 1885.

¹³⁶ ARNONE, Marianne F. *Um estudo sobre a gravura brasileira no final do século XIX a partir da análise dos textos e produção crítica de Félix Ferreira*. Diss. Mestrado. Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, 2014. P. 10.

¹³⁷ Periódico ilustrado fundado por Pedro Lima e Eduardo Joaquim Correa no Rio de Janeiro em 1875.

¹³⁸ AZEVEDO, Arthur. *Diário de Notícias, De Palanque*, 09 nov.1886.

¹³⁹ Provavelmente refere-se a Alfredo Pinheiro (1858-?) – filho do gravador português Manuel Joaquim da Costa Pinheiro (1832-1903) – que se fixou no Rio de Janeiro no final dos anos 1870.

ideal da gravura em madeira. Na parte final da crônica Azevedo faz um alerta que a melhor forma de honrar a memória de um escritor era popularizar a sua obra, e a solução para isso seria com as edições de baixo custo, alegando que “muita gente fala do *Guarany*, mas a maioria só o conhece do teatro: o livro custa muito caro”¹⁴⁰.

Para o autor a presença do texto e da imagem, além de atrair o público, era uma forma de constituir uma documentação visual que poderia ser colecionada e transmitida para as gerações futuras. No ano de 1899 publicou na seção *Palestra* um artigo sobre o projeto capitaneado pelo escritor Francisco Ferreira da Rosa, que “teve uma ideia *fin de siècle*”. O escritor estava preparando a obra *O Rio de Janeiro em 1900: visitas e excursões*. De acordo com Azevedo, o conteúdo da publicação tinha o objetivo de “consignar tudo quanto nesta capital o século XIX deixa ao século XX, no tocante a estabelecimentos públicos e particulares, igrejas, asilos, hospitais, escolas, fabricas, oficinas, teatros etc”.

A obra contaria aos leitores a história de cada um dos estabelecimentos, “descrevendo-os com toda a fidelidade, podendo afirmar que no livro figurarão muitas coisas que até hoje são desconhecidas e mesmo ignoradas pelo grande público”. Azevedo recomenda que o livro, “para ficar mais documentado e mais sugestivo, tivesse muitas gravuras”. Porém, reconhece que aquele era um período de alto custo das artes gráficas¹⁴¹: “paga-se tão caro o capricho de elucidar o texto de uma obra com xilografias, que não tenho ânimo de aconselhar Ferreira da Rosa a pôr estampas no seu volume, a menos que tivesse tempo de encomendá-las ao estrangeiro”¹⁴².

Embora a fotografia e as técnicas correntes de impressão como a litografia já tivessem estabelecidos seus espaços no mercado editorial, Arthur Azevedo mostrou-se favorável à manutenção dos processos pioneiros de gravação como a xilogravura e a água-forte. Em 1901 o gravurista Modesto Brocos¹⁴³ publicou o retrato gravado em água-forte de Quintino Bocaiúva¹⁴⁴, obra que ensejou um comentário de Azevedo na

¹⁴⁰ AZEVEDO, Arthur. *Diário de Notícias, De Palanque*, 14 mar. 1887.

¹⁴¹ Sobre o alto custo da xilografia nas casas de edição durante os anos 1890 Orlando da Costa Ferreira (1994, p. 220) menciona que naquele período “a casa Laemmert preparava retratos para serem publicados em jornais, sendo as zincografias a 40\$000 e as xilografias a 60\$000”. Outro dado apontado pelo autor é que aquele foi um período de mudança no espaço de circulação da xilografia que passou dos jornais para as galerias, porém continuou servindo à ilustração comercial.

¹⁴² AZEVEDO, Arthur. *O Paiz, Palestra*, 29 ago 1899.

¹⁴³ Modesto Brocos y Gómez (1852 –1936) – pintor, gravador, desenhista e professor da ENBA. Nascido na Espanha viveu no Rio de Janeiro e se naturalizou brasileiro.

¹⁴⁴ Quintino Bocaiúva (1836-1912) – Jornalista e político brasileiro.

Palestra: “posso afiançar aos leitores que é essa uma das mais belas estampas que tem sido executadas no Rio de Janeiro”.

Na opinião do articulista a qualidade da obra excedia a fotografia na perfeição dos traços, destacando a habilidade de Brocos que “maneja com talento a ponta de água-fortista”. E aquele trabalho merecia o apreço dos amadores, “a fim de que se implante entre nós o gosto pela arte da gravura, que tanta falta sempre nos fez”. Cita o gravador Childe como outro artista de talento, e que ambos poderiam, com o apoio do público, iniciar a publicação de algumas gravuras, não só de retratos, como de alguns quadros de estimação existentes na Escola Nacional de Belas Artes e nas galerias particulares. Para Azevedo aquela era “uma forma de ensinar ao público que o ideal da reprodução artística de uma pintura ou de um desenho não é o cromo, nem a fotografia, por mais aperfeiçoados que sejam os respectivos processos”¹⁴⁵.

Nota-se o apoio aos gravadores e o estímulo à produção da gravura por meio da reprodução de retratos e pinturas presentes nas galerias e na ENBA. Para Azevedo aquelas seriam estratégias de ampliar o acesso às obras e o incentivo ao colecionismo de estampas. Posicionamento semelhante está no comentário sobre uma cópia feita a bico de pena “de uma gravura do quadro *Carlos V entrando em Antuérpia*, do celebre pintor Hans Makart¹⁴⁶”, que se encontrava à venda em uma loja no centro do Rio de Janeiro de autoria do gravador Leopoldo Heck¹⁴⁷, “um artista que o leitor naturalmente conhece, pois reside nesta cidade, onde outrora o distinguiram primorosos os trabalhos de desenho e gravura”¹⁴⁸.

Modesto Brocos foi, entre os gravadores atuantes no Rio de Janeiro, o mais noticiado por Arthur Azevedo. Na *Palestra* de 1901 anunciou que o artista espanhol, autor dos “belos retratos, gravados a água-forte, de Ferreira de Araújo, Quintino Bocaiúva e Francisco Fajardo, acaba de publicar agora o de Gonçalves Dias, que excede talvez aqueles três primeiros na correção do traço e no vigor da expressão”. Para Azevedo aquela “era uma água-forte digna de ser apreciada em Londres, embora passe, como é natural, despercebida no Rio de Janeiro, onde a curiosidade pública só é despertada pelo escândalo”. Citando duas pinturas executadas por Brocos, *A evolução* e *A debulhada*, destaca que o artista “deu ao grande poeta maranhense um olhar

¹⁴⁵ AZEVEDO, Arthur. *O Paiz, Palestra*, 6 de fevereiro de 1901.

¹⁴⁶ Hans Makart (1840-1884) – pintor austríaco.

¹⁴⁷ Conrado Leopoldo Heck (1832-1902)

¹⁴⁸ AZEVEDO, Arthur. *O Paiz, Palestra*, 22 de março de 1900.

penetrante, de uma expressão profunda que reflete, pode-se dizer, a obra do pensador e do artista”¹⁴⁹.

O elogio e a publicidade aos trabalhos de Modesto Brocos se deram em um momento delicado às artes gráficas no Rio de Janeiro, que foi a última década do século XIX e o início do XX. Desde os anos 1890 o crescente aumento dos ateliês fotográficos na cidade se sobrepunha aos estabelecimentos destinados à produção e comércio de gravuras. De 1892 a 1900, informa Orlando da Costa Ferreira, os fotógrafos se mantiveram numa média de vinte, enquanto as lojas de estampas caíam para quatro.

Acrescido ao esforço de Brocos em dar continuidade à produção de estampas está a importância do artista para as artes gráficas do país desde sua chegada ao Rio de Janeiro em 1872, atuando como xilógrafo em *O Mequetrefe* e no *Almanak Laemmert* até 1876. No ano seguinte retornou à Europa, permanecendo até 1890, quando regressa ao Brasil e começa a atuar como gravador em água-forte. Brocos foi ainda o encarregado da compra da oficina do Liceu de Artes e Ofícios, elaborando a lista do material necessário para a montagem do ateliê. Álvaro Paes de Barros (1956) informa em depoimento histórico que o material foi de primeira ordem e incluía uma prensa elétrica vinda da Alemanha que “até hoje funciona e é a maior que se importou no Brasil” e os demais materiais como buris, chapas de cobres etc. que vieram de Paris¹⁵⁰.

No entanto, a imprecisão dos dados não permite afirmar se a aquisição ocorreu durante sua estada na Europa ou após o retorno à capital fluminense. É como água-fortista que o trabalho de Brocos merece destaque na história das artes gráficas brasileiras antecedendo à chega do gravador Carlos Oswald¹⁵¹ ao país em 1913 como bem assinala Ferreira (1994, p. 282): “[...] Modesto Brocos, salvo algum descobrimento inesperado, foi o primeiro gravador em metal que fez a gravura de criação no Brasil”.

Retornando ao trabalho de Arthur Azevedo de divulgação e produção de gravuras é flagrante notar o anúncio da chegada do paisagista Antônio Parreiras de uma excursão à Bahia. Azevedo notifica que o pintor trouxera “12 magníficos desenhos feitos a bico de pena”, e elenca cada um com suas respectivas representações de paisagens, ruas, locais históricos, marinhas e monumentos arquitetônicos. Ao término das descrições solicita que a *Associação do 4º centenário* mande gravar os desenhos a

¹⁴⁹ AZEVEDO, Arthur. *O Paiz, Palestra*, 9 de julho de 1901.

¹⁵⁰ Ver Álvaro Paes de Barros. *O Liceu de Artes e Ofícios e seu Fundador*. Depoimento Histórico [sic] no *Primeiro Centenário da Grande Instituição*, Rio de Janeiro, 1956. APUD FERREIRA, Orlando da Costa. *Imagem e Letra Op. cit.* p. 305.

¹⁵¹ Carlos Oswald (1882-1971) – Pintor, gravador e desenhista nascido em Florença, considerado pioneiro da gravura em metal (água-forte e água-tinta) no Brasil.

água-forte, enfatizando que aquele era o “único processo pelo qual poderiam ser fielmente reproduzidos”. Justifica o pedido afirmando que “não faltará quem faça coleções brasileiras”, e que a edição dessas gravuras facilmente se esgotaria. Segundo Azevedo, para o êxito nas vendas bastava que “se anunciasse que as respectivas chapas seriam destruídas logo depois da tiragem”¹⁵², assegurando então que as estampas seriam uma edição limitada¹⁵³.

Em fevereiro de 1902, um artigo publicado no jornal *O Paiz* chama atenção para o momento de escassez que o mercado de estampas atravessava. Na seção *Bellas Artes*, Azevedo relata o desinteresse do público e diz que “no Rio de Janeiro já houve certo gosto pela iconografia, mas desapareceu como tem desaparecido o gosto que havia por tantas outras coisas úteis”. Da mesma forma, pela técnica litográfica que já “teve na capital do Brasil a sua idade do ouro”, porém aquele era um período em que os artistas se encontravam desestimulados. Cita o desenhista e litógrafo Vale que pela qualidade do trabalho “poderia continuar a conservar a tradição dos Martinets¹⁵⁴, dos Sissons¹⁵⁵, dos Resburgo¹⁵⁶, dos Offs etc.”, mas que raramente publica uma estampa, pois “o prejuízo é certo”¹⁵⁷.

No mês de maio daquele mesmo ano Azevedo anunciou na seção *Palestra* a publicação de um exemplar da *Revista Contemporânea*, informando ali a revelação de um artista chamado Calixto Cordeiro¹⁵⁸ - “cujo nome eu ontem ignorava e hoje respeito” - que publicara “18 cabeças desenhadas conforme o gênero inaugurado, segundo creio, pelo *Mercure de France*”. Azevedo discorre sobre a qualidade de alguns retratos como os de Nestor Victor, Alphonsus de Guimarães, Carvalho Aranha, Cardoso Junior, Jonas da Silva, Antonio Sales e Carlos Góes. Já outros retratos como os de Luiz Edmundo, o próprio diretor da *Revista Contemporânea*, e o de Azevedo Cruz não lhe agradaram tanto: “saiu tão carregado de sombras que, segundo a espirituosa observação feita por um dos retratados, ficou meio Azevedo Cruz e meio Cruz e Souza”. De acordo como o autor cada retrato “dessa galeria (incompleta) da novíssima geração literária da

¹⁵² AZEVEDO, Arthur. *O Paiz, Palestra*, 15 de março de 1900.

¹⁵³ Não há registros de que essas gravuras foram, de fato, executadas.

¹⁵⁴ Casa de impressão fundada no Rio de Janeiro por Joseph Alfred Martinet (1821 - 1875) - paisagista, retratista e litógrafo francês.

¹⁵⁵ Estabelecimento fundado pelo litógrafo e desenhista francês Sébastien Auguste Sisson (1824-1898)

¹⁵⁶ Heaton&Rensburg, casa de impressão fundada no Rio de Janeiro em 1840 pelo inglês George Mathias Heaton e pelo holandês Eduard Rensburg.

¹⁵⁷ AZEVEDO, Arthur. *O Paiz, Bellas Artes*, 24 de fevereiro de 1902.

¹⁵⁸ Calixto Cordeiro (1877-1957) - Xilógrafo, foi ilustrador da revista *Rio Nu*, assinava “K. Lixto”. Essa publicação teve a colaboração de Arthur Azevedo que incorporou algumas estampas do referido artista ao seu acervo de gravuras e pinturas.

nossa terra é acompanhada de um trecho de prosa ou verso, escrito pelo respectivo retratado”¹⁵⁹.

Diante disso, identifica-se que os comentários e as críticas do autor se desenvolvem em uma conjuntura marcada pela oscilação no campo das artes gráficas desde os anos 1880 até o início do século seguinte. Ora, percebe-se o entusiasmo frente às publicações ilustradas e os projetos individuais de artistas que se ocupavam em publicar gravuras, e em outros momentos paira o pessimismo diante do desinteresse do público pela estampa autoral e/ou de reprodução.

2.1.7 As instituições de ensino artístico: Escola de Belas Artes e Liceu de Artes e Ofícios

O desenvolvimento do ensino artístico foi objeto de notícia e reflexão nos artigos de Arthur Azevedo, tema amplamente debatido entre os críticos, artistas e demais intelectuais do período. As questões por ele levantadas foram, principalmente, com relação à falta de estrutura dos estabelecimentos e a metodologia de ensino. Azevedo cobrou, por exemplo, que o governo oferecesse às instituições, como a Academia de Belas Artes, instalações adequadas para o ensino e conservação de seu acervo.

2.1.7.1 AIBA – ENBA: o problema

No ano de 1886 Azevedo publicou um artigo contestando o não cumprimento do regulamento da AIBA sobre a periodicidade com que eram realizadas as exposições dos alunos: “Ninguém acreditará que haja um regulamento da Academia de Belas Artes. Pois é o que lhes digo: haver há, o que resta saber, é se o cumprem”. O art. 62 do regulamento determinava a exposição pública, no fim de cada ano, de todas as classes

¹⁵⁹ AZEVEDO, Arthur. *O Paiz, Palestra*, 24 de maio de 1900.

da Academia, e de dois em dois anos deveria se realizar uma exposição geral de todos os trabalhos artísticos, feitos na capital do Império e nas províncias.

Porém, o dramaturgo interpela o motivo pelo qual o regulamento não estava sendo cumprido: “Que obstáculos tem impedido o cumprimento desse dever? Dar-se-ia caso que no orçamento não haja verba para a insignificante despesa dessas exposições, sobre cuja utilidade é escusado existir?”. Em seguida, cita o artigo 74, que preconizava o envio de um pensionista de três em três anos para a Europa onde ficaria seis anos, sendo pintor histórico, escultor ou arquiteto, e quatro anos, se tratando de gravador ou paisagista.

Azevedo sustenta a defesa pela execução do regulamento alegando que seria “muito explicável se não houvesse na Academia alunos dignos de tal distinção”. Menciona entre os destaques Oscar Pereira da Silva, “que me parece credor de animação e estímulo”. Chama atenção de que aquele era o momento em que o Brasil atravessava o seu melhor período de movimento artístico e que “a Academia escolheu mal a ocasião para meter-se nas encolhas”. Ao final da crônica reforça que os regulamentos deveriam ser cumpridos e que os gestores, citando o Sr. de Mamoré¹⁶⁰ e o Imperador Dom Pedro II, deveriam tomar as devidas providências “para que se respeite no Rio de Janeiro a coisa mais respeitável do mundo – a Arte”¹⁶¹.

Dois anos mais tarde relatou o seu encontro com o Senador Escragnolle Taunay¹⁶² que lhe comunicou ter aceito a nomeação de diretor da AIBA. Em apoio à nomeação declarou que a escolha “não podia ser mais acertada”, ressaltando os grandes serviços que Taunay poderia prestar a favor da Instituição, que até aquele período “só tem servido para gastar o cobre do Estado”, sublinhando que artistas como Bernardelli, Amoedo e outros já haviam deixado a AIBA.

O ataque à Academia prossegue em tom pejorativo à qualidade do ensino da instituição anunciando que quando um ex-aluno da AIBA chega a Paris ou a Roma, “o que em primeiro lugar lhe recomenda o mestre europeu é que se esqueça do que aprendeu no Brasil”. Encerra o artigo aconselhando que “melhor seria que os rapazes fossem para a Europa sem outra coisa mais do que esse grande elemento, a vocação, que

¹⁶⁰ Ambrósio Leitão da Cunha (1825-1898) – Barão de Mamoré foi senador do Império de 1870 a 1889.

¹⁶¹ AZEVEDO, Arthur. *Diário de Notícias, De Palanque*, 20 de março de 1886.

¹⁶² Alfredo Maria Adriano d’Escragnolle Taunay (1843-1899).

vale por tudo”. Pois em sua opinião, “em se tratando de pintura ou de escultura, é preferível que o aluno nada saiba, a saber mal”¹⁶³.

Com o advento da República em 1889 o desejo eminente por mudanças no quadro político e social se estendeu igualmente para o campo das artes. A AIBA que passou a se chamar Escola Nacional de Belas Artes teve seus estatutos reformulados, a entrada de novos professores e a elaboração de um projeto para a construção de uma nova sede. Em outubro de 1894 foi anunciado o projeto que previa transformar o edifício da praça do Mercado da Glória na nova sede da ENBA, naquele período sob a direção do escultor Rodolfo Bernardelli. O projeto na verdade era uma reformulação de um pedido feito por Bernardelli ao Ministério de Estado da Justiça e Negócios Interiores em 1891, solicitando que a nova sede da Escola fosse construída na Rua da Relação, com projeto do arquiteto italiano Sante Bucciarelli.

Colocada a questão, Arthur Azevedo aderiu imediatamente ao projeto da nova sede justificando que a mudança forneceria locais dignos de exposição para obras como as batalhas do *Avaí* e dos *Guararapes*, que se encontravam até então “sacrificadas, defronte uma da outra, em um corredor estreito, onde só podem ser mal apreciadas”. A falta de espaço na antiga sede da Escola, segundo o dramaturgo, prejudicava também aos alunos, que estavam “[...] amontoados uns por cima dos outros, como acontece na aula de pintura, onde o professor Brocos tem necessidade de recorrer à sua grande habilidade de arranjar agrupamentos”¹⁶⁴.

Corroborando com as declarações de Azevedo sobre os problemas estruturais da instituição, a pesquisadora Claudia Ricci (2011) ressalta que:

O edifício projetado por Grandjean de Montigny, inaugurado ainda no Império, em 1826, após cerca de 60 anos de uso, reformas e de uma ocupação desastrosa, tornou-se alvo de inúmeras reclamações por parte de professores e alunos. As queixas mais constantes eram: salas com iluminação inadequada para o ensino de artes e instalações precárias para abrigar a pinacoteca e para realizar as Exposições Gerais. A situação se agravou após a ocupação de parte do edifício pelo Tesouro Nacional, demonstrando o quanto a edificação, projetada para abrigar a Academia Imperial de Belas Artes havia se tornado um local impróprio para o desenvolvimento de atividades artísticas. Estas reivindicações acabam por se acentuar com a proclamação da República em 1889.

A campanha pela mudança do prédio da ENBA continuou nos anos seguintes e dez anos mais tarde, em 1904, em *O Paiz*, Azevedo publicou, em razão da demolição do

¹⁶³ AZEVEDO, Arthur. *Diário de Notícias, De Palanque*, 01 de agosto de 1888.

¹⁶⁴ AZEVEDO, Arthur. *O Paiz, Palestra*, 14 de outubro de 1894.

antigo Mercado da Gloria, que o projeto de mudança da Escola para aquele local foi interrompido: “havia o propósito, ou antes, a deliberação de erguer naquele excelente local um palácio para a Escola Nacional de Belas-Artes”. Diante do fato, protestou alertando que a Escola “continuará onde está, sem ar, sem luz, sem espaço para guardar e conservar convenientemente os tesouros que possuí [...]”, e lamentou que “[...] um dia, quando se convencerem de que a arte merece realmente ser tratada com algum carinho, e lhe derem casa, muitos desses tesouros estarão perdidos para sempre”¹⁶⁵.

A preocupação de Arthur Azevedo com a falta de estrutura das instituições culturais foi percebida em outra circunstância quando denunciou os problemas com as instalações da Biblioteca Nacional. Alertou sobre a relevância do acervo que se encontrava ameaçado e da necessidade de mudança do local do prédio: “Tratando de uma parte dos tesouros acumulados na Biblioteca Nacional, não posso esquecer-me de clamar pela mudança daquele estabelecimento para local onde não esteja tão exposto a um incêndio”¹⁶⁶.

Em meio à série de artigos que tratam de questões administrativas, estruturais e metodológicas da Escola, somam-se outras informações relacionadas às aquisições de obras pela instituição. Arthur Azevedo mostrou-se favorável que a ENBA incorporasse ao acervo obras como *Arrufos* de Belmiro de Almeida, efetuada em 1888, cuja aquisição, segundo ele, foi uma forma de contribuir para a viagem de estudos do pintor para Roma¹⁶⁷.

Outro exemplo foi o apoio concedido ao galerista Antônio Cambiaso, que propôs vender à Academia algumas pinturas. Na seção *Bellas Artes* o dramaturgo informou que, após tomar conhecimento da proposta, se dirigiu à galeria Cambiaso para visitar algumas das obras. Citas entre as pinturas duas vigorosas cabeças de estudo, atribuídas ao pintor Federico de Madrazo y Küntz¹⁶⁸; uma paisagem o pintor flamengo

¹⁶⁵ AZEVEDO, Arthur. *O Paiz, Bellas Artes*, 7 de março de 1904.

¹⁶⁶ AZEVEDO, Arthur. *O Paiz, Palestra*, 20 de julho de 1899. No artigo informa que durante uma visita ao mirante da Biblioteca onde funcionava o gabinete de gravuras, o falecido Vila Lobos mostrou-lhe estampas como *Tentação de Santo Antônio*, de Jacque Callot, a *Virgem Sixtina*, de Rafael, gravada por Rafael Morghen, além de obras de gravadores como Benoit Audran, Gerard Edelinck, Laurent Cars, Nanteuil e Le Clerc. A *Coleção Arthur Azevedo* possui estampas com reproduções de obras desses artistas, com exceção de Laurent Cars.

¹⁶⁷ Na seção *De Palanque*, Azevedo comenta que a aquisição da obra pela Academia se deu após o último concurso da instituição em que Belmiro de Almeida – “indignado pela grave injustiça que foi vítima” –, não ganhou o prêmio de viagem. O texto sugere que a compra foi além de uma contribuição, um consolo ao artista. Confira: *Diário de Notícias*, coluna *De Palanque*, 01 de agosto de 1888 (Anexo 1).

¹⁶⁸ Federico de Madrazo y Küntz (1815-1984) – Pintor italiano que viveu na Espanha e estudou na Real Academia de Belas Artes de São Fernando (Madrid).

Omega¹⁶⁹, um quadro de costumes do século XVII, com a assinatura do pintor inglês Ward¹⁷⁰, duas telas “flagrantes de verdade, de uma extraordinária pureza de desenho, pintadas pelo orientalista Gaston Guillaumet [...]”. Em seguida comenta que ali se encontravam uma pintura atribuída a Bartolomé Estebán Murillo¹⁷¹. No entanto, como pairasse dúvidas sobre a autoria da obra, Azevedo tratou de resolvê-las:

Será de Murillo? Ou não será de Murillo? Não há duvida que os franceses se orgulhem de possuir o original, que guardam preciosamente no Louvre, mas não há dúvida, também, que os espanhóis possuem outro, que guardam não menos preciosamente, no Real Museu de Madrid. Ora, se houve uma repetição do mesmo quadro, não é para estranhar que houvesse duas. É sabido que os grandes pintores do século XVII exploravam muitas vezes o mesmo assunto¹⁷².

Na sequência cita um retrato flamengo, “cuja assinatura em monograma ainda não foi decifrada e que faz lembrar a escola de Franz Hals¹⁷³. Esse retrato é meu velho conhecido”. Azevedo comenta ter visto a obra em um leilão do então falecido Visconde de Arinos, destacando-o como “o brasileiro que, no seu tempo, mais se distinguiu na Europa entre os colecionadores de legítimas obras de arte”. Confessa que embora desejasse adquirir a obra, ela havia sido arrematada em leilão pelo Dr. José Avelino.

Menciona um retrato da condessa de Iguazu, quando ainda se chamava D. Maria Leopoldina de Alcântara, pintado pelo artista alemão Kramnals quando de sua passagem pelo Rio de Janeiro. Azevedo atesta a qualidade da pintura afirmando ser digna do pincel de Thomas Gainsborough¹⁷⁴ ou de Joshua Reynolds¹⁷⁵. O autor alerta que seria um erro a Escola não adquirir aquela obra, e que se caso ocorresse, que o galerista a enviasse para Londres, “onde são muito procurados e bem pagos os retratos de mulheres bonitas, sobretudo, quando os amadores ingleses souberem que aquela mulher é filha de um príncipe que foi imperador e rei, comprarão a peso de ouro”.

Mais adiante informa que o comendador José da Cunha Porto também tencionava vender à Escola algumas obras de sua coleção. Ao final da seção declara o

¹⁶⁹ Provavelmente refere-se Balthasar-Paul Ommeganck (1755 -1826) – pintor de paisagem nascido em Antuérpia.

¹⁷⁰ Provavelmente refere-se ao pintor Edward Matthew Ward (1816-1879).

¹⁷¹ Bartolomé Estebán Murillo (1617-1682) – Pintor espanhol nascido em Sevilha se dedicou principalmente à pintura de cenas religiosas e de gênero.

¹⁷² AZEVEDO, Arthur. *O Paiz, Bellas Artes*, 5 de maio de 1902.

¹⁷³ Frans Hals - Pintor naturalista belga que se destacou por retratar a sociedade anita dos Países Baixos segundo uma estética naturalista (1580-1666).

¹⁷⁴ Thomas Gainsborough – Pintor inglês, um dos mais célebres artistas do Arcadismo. Estudou em França no atelier de Hubert François Gravelot (1727-1788).

¹⁷⁵ Joshua Reynolds (1723-1792) – Pintor inglês, um dos principais retratistas do século XVIII.

desejo de que o Governo adquirisse os quadros da Galeria Cambiaso e as obras de Cunha Porto. Pois em sua opinião seria o meio do autor se tornar, “na minha qualidade de cidadão, proprietário de todos esses objetos embora a minha propriedade fosse tão dividida e tão restrita”.

No gesto de informar sobre a possível aquisição das obras pela Escola e descrever algumas das pinturas oferecidas, a interferência da Azevedo em favor da negociação é muito clara. Além disso, ao comentar sobre o retrato que desejou adquirir, explicita sua ativa participação nos leilões de arte.

Em artigo publicado na *Chronica Fluminense* em setembro de 1891, Azevedo trouxe à luz uma discussão que havia se instaurado sobre a doação de seis quadros oferecidos à Escola Nacional de Belas Artes pelo colecionador Salvador de Mendonça. Relata que o colecionador lhe informou por correspondência que as obras seriam de autoria dos seguintes pintores: Eustache Le Sueur, Jansteen, Brueghel, Jean Baptiste Marie Pierre, Annibale Carracci e David Teniers, *o velho*. No entanto a autenticidade das obras havia sido contestada por alguns: “Há todavia, quem negue a autenticidade das telas, e proponha que sejam banidas das galerias da Escola”. Em tom irônico a respeito do acervo da ENBA exclama que, “ali existem certas *crôutes* que nem por um decreto eu penduraria na minha modestíssima saleta”. Em seguida posiciona-se a favor da incorporação das obras ao acervo da Escola.

O dramaturgo questiona sobre quem no Rio de Janeiro seria capaz de contestar, por exemplo, que “aquele *Moisés tocando a rocha* não seja de Le Sueur?”. Em tom de justifica exclama que “fosse qual fosse o pintor, a pintura é digna da galeria mais escrupulosa”. Sobre a qualidade das obras, alega que embora nem todas as pinturas ofertadas fossem de qualidade, citando *Gladiador* atribuída a Aniballe Carracci, justifica que mesmo “os melhores artistas não produzem exclusivamente obras primas¹⁷⁶”.

Na sequência Azevedo sai em defesa de Salvador de Mendonça afirmando ter sido ele “o primeiro brasileiro que se lembrou de oferecer de graça algumas pinturas ao

¹⁷⁶ Paulo Knauss menciona que Salvador de Mendonça, antes de seu falecimento em 1921, havia contribuído com doações à instituição. Em seguida cita que de sua coleção constam no MNBA ao menos 7 quadros: duas telas de Jan Brueghel de Velours (*Gladiador ferido*; *Cabeça de anjo*); uma de Eustache Le Sueur (*Moises tocando o rochedo*); uma de Jan Havicksy Steen (*Festa de Reis*); David Teniers, o jovem (*A guerra*); Jean Baptiste Marie Pierre (*Leda e o cisne*); Francois Rene Moreaux (*Retrato de menino*). Ver KNAUSS, Paulo. O cavalete e a paleta - arte e prática de colecionar no Brasil. *Anais do Museu Histórico Nacional*, Rio de Janeiro, v. 33, p. 23-44, 2001.

Estado”, e que não seria justo atacá-lo com aquele tipo de contestação. Arthur Azevedo encerra a crônica propondo com ironia o seguinte desfecho para o problema:

Se o Sr. Salvador, em vez de oferecê-los ao Estado, os houvesse oferecido à minha humilde pessoa, teria contentado uma alma e conquistado um amigo [...]. Se o governo entender que os quadros não devem ficar na Escola, e manda-los deitar à rua, aqui estou eu, que me ofereço para levá-los até à Rua dos Junquinhos, onde encontrarão agasalho amigo e sincero. Entretanto, há na Escola, repito, muitos quadros, novos e velhos, antigos e modernos, contra os quais ninguém protesta, e eu não quisera em casa nem que me pagassem o carroto e a armazenagem¹⁷⁷.

2.1.7.2 O Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro – um modelo

Se por um lado Arthur Azevedo deflagrou críticas ao ensino, a estrutura e mesmo às obras da ENBA, o dramaturgo encontrou alento no Liceu de Artes e Ofícios. A instituição foi fundada pela Sociedade Propagadora das Belas Artes em 1856, por iniciativa do arquiteto Francisco Joaquim Bethencourt da Silva [Figura 23], com o objetivo de difundir o ensino das belas-artes aplicado aos ofícios e à indústria.

Sobre o Liceu, Migliaccio resalta que aquela foi “uma instituição voltada para a formação de artistas e artesãos especializados, aptos a responder às exigências decorativas de uma capital moderna e da nascente indústria da arte” (2000, p. 107). Na primeira edição de *O Brasil Artístico*, revista publicada pela Sociedade, Bethencourt da Silva escreveu um artigo que reforça essa ideia. Nele, Bethencourt solicita o apoio do público ao Liceu, alegando que aquela instituição de ensino traria benefícios para a sociedade de modo geral:

[...] Sejam os amigos das Belas Artes, tentemos ao menos ensiná-las ao povo que não as conhece, e as vantagens desse nosso empenho aparecerão imediatamente nas nossas edificações, nos nossos móveis, nas nossas vestes, em todos os objetos necessários à nossa vida. (BETHENCOURT apud MIGLIACCIO, 2000)

No texto de Bethencourt percebe-se a intenção de aproximar a arte da indústria e consequentemente formar elos entre o fazer artístico e as necessidades que permeiam o cotidiano da vida urbana, tanto nos aspectos culturais quanto econômicos.

¹⁷⁷ AZEVEDO, Arthur. *Diário de Notícias, Chronica Fluminense*, 27 de setembro de 1891.

Em 1882, Rui Barbosa ao apresentar o relatório da *Comissão Parlamentar de Reforma do Ensino no Brasil*, ressaltou a importância das atividades desenvolvidas no Liceu durante as últimas décadas. O documento marcou a emancipação do pensamento brasileiro em relação ao universo cultural ainda vinculado pela religiosidade jesuítica e pela mística como explicação da realidade social¹⁷⁸. Além de Barbosa, que foi o relator, subscreviam o referido documento Thomaz do Bonfim Espíndola e Ulysses Machado Pereira Viana.

Naquela ocasião, em seu discurso “O desenho e a arte industrial”, Rui Barbosa defendeu o ensino do desenho como elemento fundamental para o desenvolvimento das artes e da indústria no país. Para ele a obrigatoriedade da inclusão do ensino do desenho e da modelação no plano de estudos do ensino nacional, era fundamental para “o começo da história da indústria e da arte no Brasil”. Nesse sentido, o jurista notabilizou o esforço do arquiteto Bethencourt da Silva para o aprimoramento do ensino no Liceu, instituição que segundo ele era, “um rasgo de heroicidade moral que inspira aos mais incrédulos uma confiança reanimadora. O nome do Bethencourt da Silva pertence ao número de beneméritos cuja condecoração incumbe à história” (BARBOSA, 1882, p. 12).

Orlando da Costa Ferreira reforça a importância do acontecimento e comenta que foi no “sarau artístico-literário” oferecido pelos professores e diretores do Liceu ao então conselheiro e ministro do Império Rodolpho Epifânio de Souza Dantas, em 23 de novembro de 1882, que Ruy Barbosa fez o “famoso discurso sobre as artes aplicadas, referindo-se, provavelmente pela primeira vez, no Brasil, ao movimento inglês de renovação das artes industriais”. Sobre o discurso, Ferreira (1994, p. 201) destaca:

[...] a necessidade de instituição de uma escola superior de arte aplicada, que nada tem, nem poderá ter em parte alguma, nem jamais poderá ter, com Academias de Belas Artes. E que “as obras notáveis já não apelam para o público unicamente pela tela, pelo desenho, ou pela escultura original, senão pelos infinitos modos de reprodução industrial que se acumulou em nosso tempo: a gravura, a litografia, a fotografia, a helioplastia, a galvanoplastia, a moldagem sob os seus vários processos”.

¹⁷⁸ Sobre o teor do texto apresentado, Julio Katinsky informa que se tratava de “um requisitório duplo contra o ensino até então praticado no Brasil; em primeiro lugar em relação ao número de alunos matriculados nos cursos do país, servindo-se exaustivamente das modestas, para não dizer incompletas, coletas de dados existentes. Inclusive denunciando a confusão inocente ou maliciosa entre matrícula e frequência, com a qual se mascarava a real situação de analfabetismo da época (cerca de 78% da população). Em segundo lugar, pela crítica à qualidade de ensino, justamente distante dos fatos e contentando-se com um aprendizado puramente mnemônico e retórico” (AMARAL, Claudio Silveira. **John Ruskin e o ensino do desenho no Brasil**. São Paulo: Editora Unesp, 2011. p. 8).

Diante o exposto, as primeiras crônicas de Arthur Azevedo que denotam sua aderência ao programa de ensino desenvolvido no Liceu de Artes e Ofícios são de 1885. Em dezembro daquele ano, Azevedo descreve as impressões da visita à exposição dos trabalhos dos alunos do Liceu produzidos durante o ano anterior afirmando ter saído satisfeito com o que viu. Entre os trabalhos observados cita os desenhos ao natural como os que lhe chamaram mais atenção: “Há entre eles alguns realmente notáveis pela dificuldade de copiar grupos de objetos superpostos, trabalho que reclama estudo acurado do claro e escuro, e perfeito conhecimento das linhas de perspectiva”.

Cita os desenhos de arquitetura executados pelos alunos operários, resultantes dos “ótimos estudos prático-teóricos, que adquirem no Liceu”. Menciona Eliseu Visconti pela habilidade com que reproduziu em gesso, aumentado as respectivas proporções e uma gravura representando um grifo, cercado de caprichosos e complicadíssimos ornatos. Além dos objetos de arte, expostos pelos alunos Berna e Rossi, que segundo ele, “deram a esperança de que, em futuro não remoto, possuiremos dois bons artistas de labor decorativo”. Ao final elogia a exposição que “está organizada com muita economia, mas também com muita ordem e muita inteligência”, e a direção do estabelecimento: “Pelo dedo se conhece o Bethencourt da Silva [...]”¹⁷⁹.

O escritor Félix Ferreira também foi um exemplo de apoio àquela instituição e se empenhou na luta pela consolidação de um ensino artístico profissionalizante que aliasse a instrução teórica à prática. Ferreira acreditava ser o Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro o ambiente adequado à concretização dessas aspirações, tendo em vista o desenvolvimento do que ele denominava “artes aplicadas”, “artes mecânicas” ou “artes industriais”¹⁸⁰.

O engajamento de Félix Ferreira nas questões voltadas para o ensino são encontradas nas crônicas de Arthur Azevedo. Em 1886, Azevedo declarou apoio ao projeto de Ferreira para a reforma da Biblioteca Fluminense. No *Diário de Notícias* informou que Ferreira acabara “de publicar um folheto intitulado *A reforma da Biblioteca Fluminense, considerações e projetos de uma Sociedade Bibliográfica*”, que foi apresentado ao presidente da referida instituição o Conselheiro Paulino José Soares de Souza.

¹⁷⁹ AZEVEDO, Arthur. *Diário de Notícias, De Palanque*, 19 de dezembro de 1885.

¹⁸⁰ Sobre o posicionamento de Félix Ferreira com relação ao Liceu de Artes e Ofícios Ver CHIARELLI, Tadeu. *Arte, Técnica e Identidade Nacional no Rio de Janeiro, século XIX: sobre a contribuição de Félix Ferreira*. In: FERREIRA, Félix. *Belas Artes: estudos e apreciações*. Editora Zouk: Porto Alegre, 2012.

Arthur Azevedo chama atenção para o fato de que aquela instituição de tal ordem e importância não poderia limitar-se a ser “um mero depósito de livros de aluguel coligidos entre os de mais voga, que nem sempre são os melhores, para satisfazer a maioria dos leitores de paladar comum”. A reforma proposta por Ferreira tinha o objetivo de ampliar “o mais nobremente possível os fins da instituição já entesourando as riquezas da bibliografia nacional que por aí andam em lamentável desbarato”¹⁸¹. Ao final do artigo deseja sucesso e ótimos resultados a Félix Ferreira e que o mesmo poderia lhe considerar sócio efetivo da *Sociedade Bibliográfica Brasileira*.

As questões voltadas ao Liceu permanecem em pauta até o início do século XX. Em janeiro de 1900 Azevedo comentou a respeito da publicação *Sociedade Propagadora das Belas Artes e o Liceu de Artes e Ofícios* em razão do 43º aniversário daquela sociedade benemérita. O folheto de 70 páginas lançado em novembro do ano anterior foi motivo para que Azevedo, mais uma vez, salientasse a importância da instituição. Destacou o empenho de Bethencourt da Silva frente ao Liceu, preconizando que aquela era “a prova mais eloquente de quanto vale a boa vontade de um homem” e exclamou que “ele é o Liceu, o Liceu é ele. Um sem o outro seria um corpo sem alma”¹⁸². Conclui o artigo sugerindo que o estabelecimento deveria se chamar Liceu Bethencourt da Silva¹⁸³.

A postura de Arthur Azevedo demonstra sua consciência sobre a importância do desenvolvimento educacional vinculado ao avanço econômico. Assim como Ruy Barbosa e Félix Ferreira, seu entusiasmo e militância com relação às atividades desenvolvidas no Liceu corroboram para a compreensão de um pensamento que circunscreveu as ações e discursos de vários intelectuais do período: a ideia de que as belas artes deveriam ocupar o merecido lugar, assim como a literatura e o teatro, entre as expressões artísticas capazes de alavancar o desenvolvimento do país.

¹⁸¹ AZEVEDO, Arthur. *Diário de Notícias, De Palanque*, 6 de fevereiro de 1886.

¹⁸² AZEVEDO, Arthur. *O Paiz, Palestra*, 19 de janeiro de 1900.

¹⁸³ Na *Palestra* de 21 de janeiro de 1900 Azevedo informa ter recebido uma carta assinada por A. Bastos comunicando que numa cidade do interior fluminense existe um Liceu de Artes e Ofícios moldado na mesma organização e fins do Liceu da capital. O estabelecimento fundado pelo já falecido francês Clovis Arrault, e pelo brasileiro Antônio Ferreira Martins chamava-se Liceu de Artes e Ofícios Bethencourt da Silva localizado na cidade de Campos (RJ).

2.1.8 A arte nas igrejas e monumentos

Do interior das galerias de arte, dos ateliês e instituições de ensino artístico Arthur Azevedo se embrenhou pelas igrejas, praças e ruas do Rio de Janeiro a fim de noticiar e discutir sobre a execução de pinturas, esculturas e demais projetos artísticos em locais públicos. Em fevereiro de 1886, durante sua visita à igreja da Candelária, o dramaturgo comunicou que “o velho coro da igreja está convertido em ateliê, Rodolfo Bernardelli trabalha ali, ao lado de João Zeferino da Costa”¹⁸⁴.

O pintor Zeferino da Costa era o responsável pelo projeto de decoração do corpo da igreja. O artista executava no teto seis grandes quadros históricos, representando o primeiro, a partida de Antônio Martins da Palma¹⁸⁵ e sua mulher Leonor Gonçalves – de Lisboa para a Índia – em princípios do século XVII; o segundo, a tempestade no alto mar, durante a qual os dois piedosos viajantes fizeram voto de levantar uma ermida consagrada à Virgem Santíssima, sob a inovação de N. S. da Candelária, na primeira terra a que aportassem; o terceiro, a chegada ao Rio de Janeiro da caravela em que iam Palma e Leonor Gonçalves; o quarto, a inauguração da ermida; o quinto, a translação das imagens para o novo templo, em 1811; o sexto, a igreja tal qual ficaria depois de concluídas todas as obras.

Sobre os demais detalhes do projeto decorativo, Azevedo descreveu a pintura da parede como “um vasto quadro, todo impregnado de misticismo e poesia, representando a glorificação da Virgem”. Informou que o artista aproveitou as janelas que seriam revestidas de vitrô, e com isso conseguiu “admiráveis efeitos de perspectiva”. Já entre os elementos alegóricos estariam “flores e nuvens, os benfeitores da irmandade e algumas das pessoas notáveis do nosso tempo e da nossa terra”. Sobre o registro de uma personalidade do período, Azevedo anunciou a recomendação feita pelo Imperador D. Pedro II a Zeferino da Costa para que não se esquecesse de representar o maestro Carlos Gomes.

¹⁸⁴ João Zeferino da Costa (1840-1916) – Pintor, desenhista, professor e decorador brasileiro.

¹⁸⁵ A igreja da Candelária tem sua origem no início do século XVII, atribuída ao cumprimento da promessa feita a Nossa Senhora da Candelária por Antônio Martins da Palma, comandante de navio que enfrentou uma forte tempestade.

No mesmo artigo discorreu sobre uma estatueta de S. Marcos que o escultor Rodolfo Bernardelli lhe mostrou destinada à igreja da Cruz dos Militares¹⁸⁶. Além de outros esboços para as representações escultóricas de José de Alencar, para o monumento do General Osório e um busto de José White [Figura 36]¹⁸⁷ que, segundo Azevedo, tratava-se de um estupendo trabalho: “White vive e palpita naquele pedaço de barro. Que expressão no olhar, que mobilidade na fisionomia, que sensualidade nos lábios, que delicadeza geral de linhas e contornos!”.

Adiante interroga sobre o valor de uma obra de autoria do escultor Almeida Reis: “a propósito quanto julga o leitor que pagaram ao Almeida Reis pela estátua do Progresso, que atualmente adorna a parte externa da estação central da estrada de ferro D. Pedro II?”. O valor foi de *um conto e quinhentos mil réis*, informou o autor, e a encomenda da escultura, “uma estátua de quatro metros”, foi feita pelo Sr. Ewbanck. De acordo com a análise de Azevedo, Almeida Reis “executou-a a contento da crítica mais exigente; tomou sob sua imediata responsabilidade o serviço da fundição em bronze, serviço que honra imenso os operários das oficinas da Pedro II e colocou a estátua no seu lugar”. O trabalho levou um ano, “um ano durante o qual despendeu em matéria-prima e remuneração aos imprescindíveis auxiliares, quantia superior ao conto e quinhentos que acaba de receber dos cofres públicos”. Conclui a crônica com um conselho ao escultor:

Meu querido artista, nunca mais caia na asneira de fazer estátuas sem primeiramente pôr o preto no branco. Quando lhe encomendarem a *Justiça*, personagem abstrato que nesta terra dará um ótimo *pendant* ao Progresso, não vá para a oficina sem escala pelo cartório de um tabelião qualquer¹⁸⁸.

Junto às resenhas e debates sobre os monumentos, esculturas e demais obras, o dramaturgo se ocupou em noticiar a execução de túmulos em homenagem a personalidades do período. No seu *Palanque*, o articulista noticiou que a Câmara Municipal de Niterói havia levantado um túmulo para que fossem guardadas as cinzas do escritor francês Charles Rybeirolles¹⁸⁹, que viveu e faleceu naquela cidade. Para a execução do monumento o “distinto arquiteto e marmorista” Ludovico Berna seria o responsável. O túmulo de mármore seria ornado de símbolos de bronze, com uma altura

¹⁸⁶ Igreja de Santa Cruz dos Militares está localizada no centro da cidade do Rio de Janeiro, na rua Primeiro de Março, nº 36. Foi agregada à Basílica Vaticana, desde 1923, pelo papa Pio XI.

¹⁸⁷ José White (1836-1918) – Músico cubano que viveu no Rio de Janeiro e foi Diretor do Imperial Conservatório de Música.

¹⁸⁸ AZEVEDO, Arthur. *Diário de Notícias, De Palanque*, 19 de fevereiro de 1886.

¹⁸⁹ Charles Rybeirolles foi autor de *Brasil pittoresco*, publicação ilustrada com litografias a partir de fotografias do francês Victor Frond.

de sete metros e iria ser feito dentro das vertentes mais apreciadas na França. Sobre o túmulo, o escritor francês Victor Hugo, “a pedido de alguns amigos e admiradores de Rybeirolles, escrevera seis magníficos versos para serem gravados no túmulo do seu compatriota de infortúnio político”¹⁹⁰.

O escultor Ludovico Berna foi autor de outras duas obras anunciadas por Arthur Azevedo. A primeira, um projeto de construção do túmulo do Visconde de Rio Branco que seria exposto durante a inauguração da segunda exposição dos alunos da Academia de Belas Artes. A segunda, o altar da *Virgem*, destinado à igreja do Sumidouro em Minas Gerais que seria executado na Itália¹⁹¹.

Posteriormente, foi inaugurada a escultura representando o conselheiro Buarque de Macedo, de autoria do já falecido escultor Chaves Pinheiro¹⁹², no jardim da casa de máquinas da Estrada de Ferro D. Pedro II em março de 1887. Na ocasião Azevedo abre uma discussão sobre a localização e a legitimidade daquele monumento. Comunica que a obra havia sido destinada a princípio para o chafariz do Largo do Valdetaro¹⁹³, porém a mudança “se deu pelo argumento de que seria ridicularizar a memória de Buarque de Macedo fazer dele uma figura de chafariz”. Sobre o fato ele interpela alegando que então “nesse caso, os parisienses ridicularizaram Molière e Cuvier, e outros povos ridicularizaram outros grandes homens”.

Na sequência protesta sobre a ideia de erigir um monumento escultórico do conselheiro em praça pública, alegando que “a memória de Buarque de Macedo não tem forças para carregar o peso de todo aquele ferro”. Azevedo reconhece o trabalho de Macedo frente à pasta da Agricultura, que foi “um dos mais bem intencionados, um dos mais honestos, um dos mais leais conselheiros da Coroa”. Mas, em sua opinião, a administração pública não deveria erguer um monumento daquela ordem antes de “honrar a memória de meia dúzia de brasileiros ilustres”¹⁹⁴.

Ao final dos anos 1890, o dramaturgo publica na *Palestra* a encomenda feita ao escultor Rodolfo Bernardelli para a execução do túmulo do maestro Carlos Gomes. Azevedo informa e contesta que a prefeitura de Campinas designou para a execução do túmulo “apenas vinte contos, e com essa quantia não pode o nosso eminente escultor realizar o grandioso monumento que tem sonhado”. Como forma de intervir no impasse

¹⁹⁰ AZEVEDO, Arthur. *Diário de Notícias, De Palanque*, 26 de novembro de 1886.

¹⁹¹ Ver *Diário de Notícias, De Palanque*, 2 de janeiro de 1887.

¹⁹² Francisco Manuel Chaves Pinheiro (1822-1884) – Escultor, aluno de Marc Ferrez na AIBA.

¹⁹³ Em 1778, a família Valdetaro comprou um terreno na atual região do bairro do Catete, onde Jesus Valdetaro de Manoel construiu uma mansão que foi denominada posteriormente de Largo do Valdetaro.

¹⁹⁴ AZEVEDO, Arthur. *Diário de Notícias, De Palanque*, 2 de março de 1887.

para a realização da obra, Azevedo relatou que ao encontrar “o distinto e simpático jornalista campineiro, Dr. Alberto Sarmiento”, sugeriu que o mesmo, na condição de deputado, propusesse ao congresso legislativo de São Paulo “igual contribuição para o tumulto do grande compositor”. Desse modo “com a soma de quarenta contos”, seria possível a Rodolfo Bernardelli “imaginar e realizar um monumento digno de Carlos Gomes e de São Paulo”¹⁹⁵.

A intervenção de Arthur Azevedo é novamente flagrada no ano subsequente ao anúncio do projeto de construção do túmulo de Carlos Gomes, em razão de Rodolfo Bernardelli ter projetado uma placa comemorativa na casa em que residiu Gonçalves Dias¹⁹⁶, na rua que antes se chamava dos Latoeiros. Contudo, a ideia não foi concretizada em razão do frontispício do prédio não possuir lugar para a inscrição. Azevedo informa a iniciativa da Associação dos Empregados do Comércio do Rio de Janeiro de adquirir o terreno e reerguer o edifício que foi destruído por incêndio. Diante disso, se posicionou que aquela seria a ocasião de Bernardelli por em prática a sua ideia. Na busca pela solução do problema, preconiza que bastaria ao arquiteto incumbido de apresentar o respectivo projeto que reservasse um pequeno espaço para o fim indicado.

Arthur Azevedo parabenizou a Associação pela iniciativa de restaurar a antiga residência de Gonçalves Dias, ideia que lhe parece justa, pois ali “morou o primeiro poeta brasileiro”. Justifica o projeto de Bernardelli citando o sistema das inscrições comemorativas usado nos países europeus, como forma de honrar a memória dos grandes mortos, e critica que no Brasil “onde tão rapidamente são esquecidos os que partem, teria muito lugar essas placas rememoradas. Não há dúvida que os homens ilustres dão sempre algum valor histórico aos prédios por onde passam”¹⁹⁷.

Em 1900, noticiou que a colônia portuguesa pretendia “mandar reproduzir em pedra de cantaria o belo arco manuelino que, depois do bronze de Rodolfo Bernardelli, foi o *clou* das festas do centenário”. A obra de autoria de Morales de Los Rios “merece, realmente, a honra de ser conservada, e neste sentido estou pronto a dar-lhe todo o apoio da minha pena”. Afirma “que o arco harmoniza-se com o monumento de Pedro Álvares Cabral, e poderá harmonizar-se também com o edifício da Escola Nacional de Belas

¹⁹⁵ AZEVEDO, Arthur. *O Paiz, Palestra*, 28 de outubro de 1897.

¹⁹⁶ Gonçalves Dias (1823-1864) – Poeta, advogado, jornalista, etnógrafo e teatrólogo maranhense. Foi um dos expoentes do romantismo brasileiro e da tradição literária conhecida como “indianismo”. Autor do poema “Canção do Exílio”, um dos mais conhecidos da literatura brasileira.

¹⁹⁷ AZEVEDO, Arthur. *O Paiz, Palestra*, 25 de junho de 1898.

Artes, quando a ideia de ser para esse fim aproveitado o mercado da Glória”¹⁹⁸. Não se sabe ao acerto se o arco foi construído, porém o arquiteto Morales de Los Rios foi responsável por diversas e importantes obras no Rio de Janeiro como a sede do jornal *O Paiz*, o Café Mourisco, o Restaurante Assírio no piso térreo no Theatro Municipal, e a de maior destaque, que foi a construção da Escola Nacional de Belas Artes entre os anos de 1906 e 1908. Devido à liberdade estilística de seus projetos Arthur Azevedo classificou as obras do arquiteto como estilo "moralino"¹⁹⁹, expressão que se tornou conhecida à época.

Em fevereiro de 1902 o dramaturgo volta a comentar sobre os projetos de Bernardelli durante uma visita ao ateliê do escultor que “passa atualmente as horas entre duas estatuas, trabalhando em ambas, alternadamente”. Refere-se à de Teixeira de Freitas, que seria erguida no largo da Mãe do Bispo, e à de Carlos Gomes, destinada a uma praça pública de Campinas²⁰⁰. Sobre a qualidade do trabalho de Bernardelli, o crítico alega que qualquer uma das duas estátuas é digna do artista, “colocados de frente um da outro, no ateliê da Rua da Relação, aqueles dois homens de gesso causam impressões bem diversas”. Acrescenta que “O jurisconsulto, carregando a toga tem a fisionomia calma do homem da lei”. Já o compositor “ergue a juba leonina, e tem o fogo do gesto nos olhos fundos e brilhantes. Carlos Gomes ali está, com a sua bela cabeça a Vercingetórix²⁰¹, e o seu olhar inquieto e desvairado”²⁰².

*

Na tentativa de caracterizar os textos de Arthur Azevedo, em que o autor se posicionou de maneira abrangente entre os temas circunscritos ao território da arte brasileira oitocentista, é pertinente considerar que a sua crítica vislumbrava, basicamente, alavancar o meio artístico a partir da divulgação e do convite ao público. Imbuídas nessas ações estavam estratégias de valorização de artistas e obras, assim como análises estéticas ou inferências com relação às dificuldades do campo artístico.

¹⁹⁸ AZEVEDO, Arthur. *O Paiz, Palestra*, 8 de maio de 1900.

¹⁹⁹ Confira: RICCI, Claudia Thurler. Sob a inspiração de Clio: O Historicismo na obra de Morales de los Rios. **19&20**, Rio de Janeiro, v. II, n. 4, out. 2007. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/arte%20decorativa/ad_mlr_ctr.htm>. Acesso em: mar. 2016.

²⁰⁰ Esta última teve seu projeto anunciado cinco anos antes na *Palestra* de outubro de 1897.

²⁰¹ Referência à figura de Vercingetórix (Auvérnia, 72 a.C. — Roma, 46 a.C.) – Chefe gaulês do povo dos Avernos que liderou a grande revolta gaulesa contra os romanos em 53 a.C. - 52 a.C.

²⁰² AZEVEDO, Arthur. *O Paiz, Bellas Artes*, 24 de fevereiro de 1902.

Nesse sentido, recorre-se novamente aos textos do autor para compreendermos a elaboração do seu discurso. A ideia inicial era, quase sempre, de apresentar o artista e qualificá-lo, como fez no artigo sobre a exposição de Weingärtner na *Fotografia Pacheco*: “Acha-se no Rio de Janeiro o Sr. Pedro Weingärtner, pintor distintíssimo, que fez a sua educação artística em Munich e depois em Roma, onde reside”. Na sequência cita uma das pinturas expostas, orientando o público sobre a qualidade da obra: “um dos seus quadros é o *Espólio*, cujos defeitos me escapam, cuja beleza admiro sem reservas”²⁰³. Azevedo segue o comentário e, como se estivesse diante da pintura, chama a atenção do leitor para:

a telazinha que representa um menino semi-nu, mas de uma semi-nudez casta e antiga, em menção de atirar um passarinho a um cão. Essa joia, esse melindre de arte e de bom gosto, meticulosamente, finamente executado, que faria boa figura no mais escrupuloso salão artístico, não é italiano nem alemão: parece pintado por Alma Tadema [Lawrence Alma-Tadema], a palheta mais delicada e mais original da Holanda contemporânea.

O detalhamento adjetivado ilustra que o autor, ao convidar o público para a exposição, sugere uma possível aquisição e legitima a qualidade do trabalho citando um artista estrangeiro.

Há de se ressaltar que em um ambiente artístico em processo de formação como foi aquele vivenciado pelo intelectual desde os anos 1870, os críticos quase sempre procuravam valorizar as obras e conseqüentemente os artistas em atividade na cena local. Embora, ocasionalmente, destituísse de valor determinado trabalho, o que era quase que condenar definitivamente o artista. Já a crítica positiva provavelmente tornava os artistas paulatinamente mais cotados entre os colecionadores e o público em geral.

Diante desse panorama em que a imprensa se tornou o local privilegiado para o debate artístico, é mister considerar que os textos de Azevedo operam entre a crítica de serviço e a crítica militante. Ambos os termos são emprestados do estudo de Tadeu Chiarelli sobre a obra do escritor e crítico de arte Monteiro Lobato, atuante no início do século XX no circuito artístico paulistano. A crítica de serviço tinha, de acordo com Chiarelli, o propósito de informar sobre as obras expostas, porém se apresentava mesclada pela necessidade de conferir ao objeto exposto “seu justo valor enquanto obra de arte, uma vez que a crítica se colocava a propósito não só de informar, mas também

²⁰³ AZEVEDO, Arthur. *Diário de Notícias, De Palanque*, 29 de agosto de 1888.

de orientar o gosto do público em geral e o próprio expositor” (CHIARELLI, 1996, p. 70).

A partir dessa intenção de conferir valor às obras por meio dos comentários e desse modo incidir, positivamente ou não, no cenário artístico que essas crônicas embora carregadas de ironia, emanadas de um discurso superficial e sem fundamentação ou referenciais teóricos emergem como discursos legitimadores, pois em muitos dos textos submergem “na pretensa objetividade descritiva das informações, índices de parâmetros estéticos, servindo como fiéis para o julgamento das obras”. Chiarelli preconiza ainda que essa crítica “supostamente neutra e aparentemente anódina será o campo de reflexão privilegiado sobre a produção artística” no Rio de Janeiro do entresséculos” (CHIARELLI, 1996, p. 70).

Junto a isso, nos textos de Azevedo encontram-se outros indícios de interferência no meio artístico como a orientação aos eventuais compradores ou colecionadores na aquisição de obras em exposição, seguido das indicações ao governo para a aquisição de novas obras de arte para a Academia. Ao mesmo em tempo que os textos orientavam, os articulistas como Azevedo, também se sentiam autorizados a reivindicar do governo uma política para as artes, “visando não apenas a solucionar o problema de formação/sobrevivência do jovem artista, como também à educação artística da população” (CHIARELLI, 1996, p. 73).

A preocupação da crítica com a formação e a subsistência do jovem artista, assim como o fortalecimento do circuito artístico, recai principalmente sobre as ações da Academia. Esses dados levantam questões importantes para pensarmos sobre as supostas influências da imprensa na formação e mudanças ocorridas no ambiente artístico do período.

Por outro lado, como vimos, as crônicas de Azevedo foram diversas vezes incisivas sobre questões basilares para a estruturação ou sobrevivência da cena artística. No seu posicionamento, é nítido que o público consumidor de arte, as instituições de ensino e o apoio da imprensa eram os pilares mantenedores da produção artística. Nesse sentido, as convocatórias ao público e aos colecionadores possuem um tom de militância em prol das artes plásticas. Sobre essa questão, busca-se novamente o estudo de Chiarelli que disserta sobre a crítica militante, termo cunhado para os artigos dos jornais e periódicos que tinham “o desejo de intervir decisivamente na cena artística-cultural, propondo sua transformação [...]”. Nesse sentido, Chiarelli (1996, p. 70) acentua que:

A crítica militante é igualmente fundamental para o entendimento da cena artística local pelos seguintes fatores: denuncia uma situação de desconforto em relação à arte e à cultura “oficiais” do período; dá vazão a um projeto para a arte brasileira, projeto este compartilhado por segmentos da intelectualidade local.

A partir dessa incursão pelos textos Azevedo é possível diagnosticar que sua expansiva participação nos assuntos relacionados ao campo das artes no Rio esteve naturalmente vinculado à extensa atuação nas discussões relacionadas ao teatro, à literatura e aos problemas de ordem político-sociais. Da mesma forma com que sua pena se alastrou em dezenas de jornais e periódicos desde sua chegada ao Rio de Janeiro nos anos 1870, ele se voltou veementemente para a ideia de elevar o patamar da arte, ou pelo menos, reforçar o debate formulado por outros críticos do período.

No entanto, à medida que estamos tratando de um indivíduo multifacetado, obsessivo pela notícia como ele mesmo declarou – “há quem se queixe de falta de assunto: eu me queixo exatamente do contrário. O meu tinteiro está cheio de assunto [...]”²⁰⁴, veremos que sua participação no cenário cultural se estendeu para o âmbito do colecionismo, conforme será tratado no capítulo seguinte.

²⁰⁴ AZEVEDO, Arthur. *Diário de Notícias, De Palanque*, 4 de julho de 1885.

Capítulo 3

O Colecionador

Às vezes me pergunto se há algum ramo do colecionismo artístico mais fanático e mais deformado pelas definições arbitrárias que o de estampas (IVINS Jr., 1975).

O processo de formação de uma coleção se dá a partir de contextos culturais distintos. As coleções públicas, por exemplo, são provenientes em grande parte de coleções privadas que são vendidas ou doadas pelo colecionador ainda em vida ou por seus familiares após o falecimento. No entanto, o trajeto de aquisição de cada objeto ou conjunto de itens ocorre de acordo com as predileções e articulações do colecionador na busca pelo enriquecimento e ampliação de seu acervo.

Este percurso é regido comumente pelo desejo e a expertise, critérios que gerenciam o desenrolar desta prática e o perfil da coleção. Somam-se também as doações, os encontros fortuitos e o aprimoramento do olhar do colecionador a fim de reter para si objetos que lhe proporcionem o prazer pessoal e sua formação intelectual a respeito do tema colecionado. Nesse sentido, Krzyztof Pomian destaca que as peças de uma coleção são fontes de prazer estético e de conhecimento histórico ou científico. Além disso, a posse desses objetos confere ao colecionador prestígio, “testemunhando o refinamento do gosto de quem as coletou, ou ainda sua riqueza ou generosidade, ou todas estas qualidades conjuntamente” (POMIAN, 1985, p. 54).

O colecionismo durante século XIX foi uma prática filiada a um modelo de consumo em que os objetos quando deslocados do seu contexto de origem eram agrupados com outras peças e dotados de novos valores. A formação de coleções esteve associada a esse desejo de acumular e preservar, ou seja, retirar objetos de contexto e de circulação, atribuindo-lhes novos significados. Sobre essa inversão de valor do objeto Benjamin (2006, p. 239) observa:

uma relação diametralmente oposta à utilidade e situa-se sob a categoria singular da completude. O que é a completude? É uma grandiosa tentativa de superar o caráter totalmente irracional de sua mera existência através da integração em um sistema histórico novo, criado especialmente para este fim: a coleção.

O desligamento do objeto com o seu caráter utilitário, para o colecionador, é visto como se cada peça fosse detentora de uma narrativa própria, desde sua origem, o contexto em que foi produzida e o proprietário de onde provém. O objeto quando disposto entre as demais peças eleva-se à condição de alegoria, adicionando ao conjunto mais uma parte da narrativa que o colecionador busca compor.

Assim, o colecionador lança um olhar próprio sobre o objeto, diferenciando-se do indivíduo “profano” que atribui um caráter meramente instrumental a um determinado item. Por isso, para o colecionador o objeto é carregado de significados, desde a sua qualificação objetiva e os detalhes de sua história exterior, já que é muito comum a troca de itens ou a incorporação de outros acervos a uma coleção; o valor pago pela aquisição da peça etc.

Desse modo, os dados de ordem técnica unem-se aos de valor histórico, cultural e afetivo e formam para o colecionador uma verdadeira enciclopédia, em que nela é possível estabelecer uma ordem do mundo. Esse ordenamento resultante do constante desejo de reter as coisas leva a reunião de objetos que são afins, e o colecionador, como um alegorista, informa sobre os itens por meio das afinidades existentes entre eles. Essa proximidade se dá então tanto pela materialidade do objeto como pelos critérios organizacionais estabelecidos pelo colecionador.

A estrutura formada a partir dessa reunião de peças é que define uma coleção e lhe dá personalidade. O desejo em dar continuidade a essa narrativa por meio das coisas pode configurar em alguns casos o inacabamento da coleção, gerando insatisfação e a constante busca por novos itens. Por isso em alguns casos o colecionismo é uma atividade que perdura durante toda a existência de quem o exerce. Uma coleção retrata, ao mesmo tempo, a realidade e a história de uma parte do mundo, onde foi formada, e, também a daquele indivíduo ou sociedade que a coletou.

A disponibilidade de bens propiciada pela Revolução Industrial e a expansão da sociedade de consumo são fatores que despertaram o interesse pelo acúmulo de objetos. É no século XIX que surge o termo *iconofilia*²⁰⁵. A *iconofilia*, ou colecionismo de imagens, era de certo uma prática tão antiga quanto a bibliofilia, mesmo que o termo não seja de uso rotineiro – fala-se em colecionadores de pinturas e gravuras.

Foi um período em que o passado deixou de ser um dado em si para tornar-se um objeto de conhecimento do processo que marca as sociedades. Reter informações

²⁰⁵ Iconofilia – Do grego “venerador de imagens”.

escritas e imagéticas era uma forma de compreender a história universal, uma vez que, as particularidades das sociedades eram tidas como peculiaridades da humanidade. O interesse pela aquisição desses registros gerou consequentemente o arquivamento de itens de modo que as sociedades oitocentistas caracterizaram-se pela presença de grandes colecionadores. Segundo Schwarcz (2008, p. 125) os colecionadores do período colecionavam “para evitar o desaparecimento, uma vez que a concepção de época implicava pensar que as culturas eram como mônadas, que pereciam diante das influências externas ou da superioridade de outra civilização”.

O indivíduo voltado para o colecionismo tinha como característica o saber voltado para múltiplos interesses, buscando o detalhamento amiúde nos objetos reunidos e estudados, a erudição metodológica em suas abordagens e o gosto pelo inédito. No contexto brasileiro, um fato marcante para a história da prática de colecionar arte foi a transferência da Corte portuguesa no início do século XIX, no quadro das guerras napoleônicas.

A chegada da Corte no país gerou um impacto significativo na vida cultural do Brasil, que posteriormente foi elevado ao estatuto de Reino Unido. A abertura dos portos às nações amigas pelo Príncipe Regente D. João, em 1808, e o fim do monopólio colonial, ensejou a possibilidade da livre circulação de mercadorias e da constituição do comércio de arte. O próprio D. João trouxe parte de sua coleção envolvendo pinturas, porcelanas, estampas, mapas, livros, manuscritos, moedas e medalhas. Os quadros, produzidos entre o século XVII e XIX, com o predomínio de artistas italianos (havia também representantes de Portugal, Holanda e França), “constituíram o que é considerada a primeira coleção de arte europeia do Brasil” (MALTA, 2014, p. 126).

Assim, a presença da família real portuguesa pode ser tida como um marco no desenvolvimento das práticas colecionistas no país. O imperador D. Pedro II – um observador dos modelos europeus – foi um grande colecionador. “Com efeito, faria museus evidentemente públicos, assim como teria seu museu privado, mas que, como tudo que era da realeza, seria também – e de alguma maneira – público” (SCHWARCZ, 2008, p. 128). A coleção de D. Pedro II reunida no paço de São Cristóvão era composta por peças de antropologia indígena do Brasil, artefatos civis, militares e musicais da Ásia e da África, peças provenientes de Herculano e Pompéia, além de peças egípcias como múmias e sarcófagos.

Vale ressaltar que aquele foi um período marcado igualmente pela formação de instituições onde a prática historiográfica passa a assimilar os saberes e métodos

antiquários às concepções científicas da história, dentre essas o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro fundado em 1838.

A partir desse contexto Paulo Knauss (2001, p. 2) assinala que a liberdade de comercialização de produtos “garantiu a renovação dos padrões de consumo identificados com a cultura de luxo da Corte e o caráter aristocrático da organização social reforçada pela proximidade com a Coroa”. A prática de colecionar arte encontrou, desde então, um horizonte propício para se reproduzir no Brasil. As obras de arte, até então, dotadas em grande parte de um sentido devocional e restritas aos espaços religiosos, tornaram-se mais acessíveis, adentraram as galerias e leilões provocando novas experiências visuais que inevitavelmente ensejaram o consumo e o gosto por colecionar.

A aquisição de obras de arte no início do século XIX não obedeceu, em geral, a parâmetros estéticos ou autorais. No entanto, na segunda década dos oitocentos, localiza-se formas sistemáticas de colecionar arte como no caso do inglês Jonathas Abbot²⁰⁶, “considerado um dos primeiros compradores de obras de arte europeia, preferência que marcou as coleções brasileiras do Segundo Reinado e primeiras décadas da República” (MALTA, 2014, p. 127).

De origem humilde, Abbot se radicou em Salvador a partir de 1812 e ingressou em 1816 no curso de medicina. Tornou-se um médico destacado na sociedade da Bahia do século XIX e foi um dos fundadores da Sociedade de Belas Artes e do Instituto Histórico da Bahia. Knauss (2001, p. 3) salienta ainda que Antônio José Alves, amigo de Abbot, “ator social igualmente importante no processo de formação da Sociedade de Belas Artes local²⁰⁷”, também se dedicou à aquisição de obras, tendo contribuído significativamente para a dramaturgia e para a afirmação das artes liberais, complementando a autonomia dos artistas que em torno do Teatro S. João recebiam encomendas frequentes, criando um ambiente propício às artes liberais. Essa produção e consumo corrente de obras de artistas estrangeiros e locais certamente teve papel importante na constituição do que se denomina Escola Baiana de Pintura.

²⁰⁶ Jonathas Abbot (179?-1868) – Nascido na localidade de Lambeth (Inglaterra).

²⁰⁷ Confira: VALLADARES, Jose. A galeria Abbott, primeira pinacoteca da Bahia; monografia apresentada ao **I Congresso de História da Bahia**, marco de 1949. Bahia, Secretaria de Educação - Museu do Estado, 1951; NEVES, Maria Helena Franca. **Jonathas Abbott**: um lugar de memória. Trabalho final da disciplina História da Bahia no século XIX. Mestrado em Artes. Salvador, UFBA-EBA, nov. 1994.

Nesse sentido, o colecionismo privado no Brasil durante os oitocentos esteve associado a um contexto mais amplo em que acontecimentos políticos, sociais e culturais vigentes à época foram determinantes para o processo. No transcorrer do século XIX a casa se tornou um local possível para acolher obras de arte. Nos ambientes interiores dos palacetes (rurais e urbanos), pinturas, esculturas, gravuras e objetos decorativos estiveram presentes de modo significativo.

O acúmulo de objetos artísticos em casa proporcionou a composição de um mundo à parte, alheio à realidade exterior. De acordo com o poder de compra, do gosto e escolhas, os objetos assumiam seus postos de destaque na sala de visita, sala de jantar, quartos e demais cômodos. Instaurou-se assim um convívio diário com objetos artísticos “do altar com o santo devoto, do quadro com o retrato do ancestral ou da peça em porcelana oriental, cuja atenção recaía em suas individualidades e unicidades”, de modo que a arte adquire um status de coletividade (MALTA, 2014, p. 129).

Na literatura francesa do século XIX o modo de colecionar e compor os espaços domésticos foi muito bem representado por obras como *La Maison d'un artiste* de Edmond de Goncourt (1881). Goncourt foi além de escritor um grande colecionador ao lado do irmão Jules de Goncourt. Os Goncourt (1881, p. 318) não apenas retrataram em seus escritos os modos de compor os ambientes domésticos do período como fizeram de seu espaço privado uma forma de arte:

Atualmente, frequentar a sociedade não é tão importante; a casa deixou de ser o espaço mobiliado onde apenas dormíamos. Na vida sentada perto das letras, fechada, sedentária, a criatura quis tornar mais atraentes, agradáveis e divertidas as quatro paredes de sua *home*. Naturalmente, buscou e encontrou a decoração no puro objeto de arte ou no objeto de arte industrial, mais acessível ao gosto de todos [...]. A educação visual do século XIX e um sentimento novíssimo, a ternura quase humana pelas coisas, contribui para nos transformar em grandes colecionadores.

A declaração de Goncourt sinaliza que o desejo em adquirir e colecionar objetos artísticos se integrou de tal forma ao cotidiano das populações que ganhou um *locus* no universo literário do período. O hábito de colecionar tornou-se uma característica atribuída a personagens centrais da literatura e a referência a objetos como a gravura e a pintura na descrição dos ambientes como elementos decorativos e de contemplação foi amplamente utilizada.

Na França escritores consagrados absorveram o fato cotidiano de colecionar em seus contos e novelas. Desse modo a figura do colecionador se fez presente em

personagens como no conto *Um coração simples* de Gustave Flaubert em que a personagem central é *Félicité*, uma mulher pobre do interior da França que coleciona objetos. Na descrição do quarto da personagem, Flaubert narra uma sequência de objetos juntados ao longo da vida como forma de recordar pessoas e ocasiões especiais. A pesquisadora Luciana Dadico (2011) assinala que o hábito de colecionar revela um traço importante da personalidade de *Félicité* que por meio dos objetos fragmentários, com os quais preenche seu quarto, a personagem buscava alcançar a unidade necessária para que sua própria vida fizesse sentido.

Marcel Proust, na obra *Em busca do tempo perdido* (2006, p. 136), tem como personagem central Swann, um colecionador “muito simples de trato e que sempre tivera a ‘mania’ de antiguidades e pintura, morava em uma casa velha onde acumulava coleções”. No romance autobiográfico o próprio autor figura como um apreciador de gravuras, citando vistas da cidade de Roma a partir de uma gravura de Giambattista Piranesi²⁰⁸.

Proust faz referência à gravura em diversas partes do romance ressaltando a importância da estampa de reprodução dos grandes mestres que registravam cenas bíblicas e paisagens: “minha avó gostava de me dar reproduções, dessas gravuras antigas da *Ceia* ou desse quadro de Gentile Bellini, nos quais se veem, em um estado que não existe mais hoje em dia, a obra-prima de Leonardo e o pórtico de São Marcos”.

Na literatura brasileira oitocentista a presença de elementos iconográficos e personagens ligados ao universo do colecionismo também foi recorrente. Aluísio Azevedo em *O Mulato* (1881, p. 9), ao descrever a casa do personagem Manuel Pescada – um negociante português, “com sua bela vista sobre o Rio Bacanga” em São Luís do Maranhão, cita entre os móveis e objetos, um velho armário de jacarandá polido, pratas e porcelanas de gosto moderno, e “nos intervalos das portas simetrizavam-se quatro estudos de Julien, representando em litografia as estações do ano”. O autor ao mencionar a técnica litográfica como elemento decorativo do ambiente destaca a estampa de reprodução como forma de levar para os espaços privados cópias de artistas consagrados.

No conto *O Habilidade* (1885), Machado de Assis faz a descrição da compra de gravuras, em casas de espelhos e objetos decorativos, para emoldurá-las e pendurá-las

²⁰⁸ Giambattista Piranesi (1720-1778) – Água-fortista, arqueólogo e arquiteto italiano, nascido em Veneza e atuante em Roma onde se estabeleceu a partir 1740 conquistando grande popularidade com suas gravuras representando cidades antigas e detalhes arquitetônicos.

nas paredes das casas. Nesse conto o protagonista, que desejava se tornar um artista da Academia, utilizava as estampas para estudo e cópia a fim de realizar suas pinturas a óleo. Entre as obras circunscritas no universo naturalista dos anos 1880, é mister citar também o romance *A Carne* (1888) de Júlio Ribeiro. Lenita, a personagem central, era uma moça pertencente a aristocracia paulistana que colecionava livros, bronzes e *bibelôs*.

O autor, ao mencionar a suposta mudança de Lenita da fazenda no interior para a cidade de São Paulo, faz alusão à compra de um terreno em algum bairro aristocrático da capital como Santa Efigênia e que em seguida ela mandaria construir um palacete “sob a direção de Ramos de Azevedo²⁰⁹, tomaria para decoradores e ornamentistas Aurélio de Figueiredo e Almeida Junior”. O ambiente seria composto de objetos decorativos como tapetes da Pérsia, *fukusas* do Japão, porcelanas chinesas, vasos e pratos “da pasta tenra de Sèvres, ornamentados por Bouchet, por Armand, por Chavaux pai, pelos dois Sioux [...]”, e uma infinidade de elementos dotados de valor artístico em consonância com os padrões decorativos vigentes.

Nos contos escritos por Arthur Azevedo a presença de objetos de arte e da gravura se dá nos espaços em que se desenrolam as narrativas. Assim como na ligeira alusão a artistas feita ao descrever os atributos físicos de um personagem como Florinda cujo “os cabelos erguidos num penteado ligeiro punham a descoberto um pescoço digno do buril de Fídias²¹⁰ [...]” (AZEVEDO, 2001, p. 51). A personagem criada pelo dramaturgo atormentava em sonho Eduardo, o protagonista de *A ocasião faz o ladrão*.

Já a estampa como elemento decorativo é introduzida por Azevedo no conto *A cozinheira* ao citar uma gravura da *Goupil* pendurada na sala do personagem Araújo. Em certa passagem do texto Araújo ao retornar do jantar com sua esposa deita-se “num soberbo divã estofado e contempla uma finíssima gravura de *Goupil* que enfeitava a parede fronteira e lembrava-se do dinheiro que gastara para mobiliar e ornar o chalé da Rua do Matoso” (AZEVEDO, 2001, p. 129). A gravura nesse caso funciona não somente como elemento decorativo, mas como um objeto que confere *status* ao lar burguês.

No conto *Uma embaixada*, a descrição da casa da viúva Perkins, “uma casa mobiliada sem luxo, mas com certo gosto, cheia de quadros e outros objetos de arte” (AZEVEDO, 2001, p. 149), também sinaliza a decoração vigente à época e cita na

²⁰⁹ Francisco de Paula Ramos de Azevedo (1851-1928) – Arquiteto brasileiro.

²¹⁰ Provavelmente faz menção ao escultor grego Fídias (Atenas, c. 480 – Atenas, c. 430 a.C.).

parede “por cima do divã de repes, o retrato de um homem novo ainda, muito louro, barbado, de olhos azuis, lânguidos e tristes”. A menção ao falecido marido enfatiza a presença do retrato como elemento de perpetuação da memória amplamente difundido nos espaços domésticos.

Nota-se que a presença de objetos de arte, menções a pintores, gravadores, escultores e à própria figura do colecionador na literatura do século XIX, é fruto, em alguns casos, da prática colecionista desempenhada pelos autores. Zola (1995) reforça essa ideia ressaltando que não se exerce impunemente o ofício de colecionador, permanece no cérebro uma curiosidade de antiquário, um amor pelo bibelô que acaba incorporando-se na concepção de uma obra.

3.1 O colecionismo de estampas

O colecionismo no decorrer do século XIX pode ser compreendido como uma atividade desenvolvida em um contexto de ampla circulação e consumo de bens culturais. No caso de Arthur Azevedo, chama atenção o seu empenho em amearhar um número tão grande e diversificado de imagens²¹¹, sinalizando a obsessão, típica dos colecionadores, pelo acúmulo de itens. Porém, mesmo diante de um conjunto abrangente não parece prudente caracterizar esse colecionamento como um puro e simples ato de acumulação.

Os itens marcados pelo ecletismo nos tipos de representações, técnicas e gêneros corroboram para a percepção da dimensão sentimental de seu acervo, como veremos adiante. Segundo Malta (2014), uma característica que identificava as coleções formadas na passagem do século XIX para o século XX, seria seu aspecto ao mesmo tempo valioso e sentimental. Este foi então um índice presente em “muitas das coleções finiseculares e dão o tom de intimidade do colecionismo em casa, em que o convívio com as diferenças se fazia presente e desejável” (MALTA, 2014, p. 130).

A partir da análise dos itens do acervo como os retratos de escritores, artistas, estadistas e personalidades da vida cultural em geral, atuantes no século XIX, indicam o objetivo de formar um conjunto enciclopédico capaz de estabelecer uma narrativa da

²¹¹ Arthur Azevedo, ao que se sabe, não deixou um inventário de seu acervo, o que contribuiria no processo investigativo sobre as aquisições, identificação, classificação e quantificação das peças.

história de seu tempo por meio das imagens. Assim como, o interesse do colecionador por temas mais específicos como a história da vida dos artistas – pintores, gravadores e escultores. Junto a isso, nota-se que as últimas décadas do século XIX no Brasil foi um período em que obras e objetos de arte deixaram de ser negociados junto a móveis e peças decorativas. Destacaram-se gradativamente nos leilões como elementos que conferiam valor e ganharam locais próprios para serem negociados e que eram, naturalmente, espaços de sociabilidade entre os colecionadores que comparavam e trocavam itens²¹².

Nesse intenso fluxo de compra, venda e troca de objetos artísticos, a estampa original e de reprodução foi o principal item colecionado por Arthur Azevedo. É importante sublinhar que o século XIX foi considerado o período em que a imagem impressa alcançou a maioridade. O historiador da arte Ivins Jr. (1975, p. 135) destaca que “o número de imagens impressas entre 1800 e 1901 foi consideravelmente superior ao número de imagens impressas até o final do século XVIII”. Na Europa a estampa tornou-se dentre os objetos colecionados um dos itens mais comuns. Considerada uma arte de privacidade, destinada aos espaços domésticos, que inicialmente figurou entre os bens consumo de luxo da aristocracia e tempos depois se aproximou das classes menos abastadas.

Um dado sobre a disseminação da estampa na Europa durante a primeira metade dos oitocentos, apontado por Ivins Jr., foi a circulação de periódicos como o inglês *Penny Magazine*, fundado em 1832 por Charles Knight. A publicação ilustrada com gravuras em madeira chegou à tiragem de cerca de 200.000 exemplares por ano e atraía um público interessado pelas imagens e desenhos e que não se preocupava unicamente com os métodos empregados na reprodução das imagens. Assim, percebe-se que desde as primeiras décadas do século XIX iniciou-se o processo de vulgarização da imagem impressa em que a representação sobressaía-se em detrimento da técnica, alcançando patamares ainda maiores nas décadas seguintes.

O pesquisadores Steven Naifeh e Gregory Smith, autores da mais recente biografia de Vincent Van Gogh (2012), ressaltam que a partir da década de 1850 o desenvolvimento das técnicas de reprodução fotográfica permitiu que as casas de impressão acrescentassem a seus sortimentos fotogravuras baratas em quantidade e

²¹² Sobre os leilões de arte no Rio de Janeiro nas últimas décadas do século XIX, conferir FERNANDES, Caroline. Do salão ao leilão: formas de expor e negociar obras de arte no Rio de Janeiro (XIX-XX). In: **Coleções de arte: Formação, Exibição e Ensino**. Org: Ana Cavalcanti, Marize Malta e Sonia Gomes Pereira. Rio de Janeiro: Rio Book's, 2015. p. 167

variedade inesgotáveis abrindo assim um vasto mercado de compradores de classe média. Foi um período marcado pela intensa comercializavam de estampas, tanto de xilogravuras com preços acessíveis a águas-fortes com valores mais elevados. Imagens clássicas e históricas, cenas naturais idealizadas, naturezas mortas, objetos religiosos lotavam as casas dos novos ricos. Nesse vasto volume de imagens havia, segundo Naifeh e Smith (2012, p. 102):

desde as fantasias históricas ricamente detalhadas de Paul Delaroche aos ícones domésticos de Hugues Merle²¹³; das cenas bíblicas em claro-escuro de Rembrandt às imagens devocionais de Jesus compostas por Ary Scheffer; das encantadoras pastorinhas de Bouguereau²¹⁴ às sedutoras orientais de Gérôme; das agitadas cenas de batalhas às cenas sentimentais da vida rural italiana; dos românticos canais de Veneza às visões nostálgicas de uma Holanda seiscentista; das caçadas a tigres na África às sessões do Parlamento britânico; das magnólias do Novo Mundo às palmeiras egípcias; dos bisões nas planícies americanas à rainha Vitória no trono.

No entanto, a partir dos anos 1860 críticos de várias linhas de jornais da França, Inglaterra, Bélgica e Áustria se propuseram a escrever sobre a gravura num gesto em prol do ressurgimento de técnicas como a água-forte em contraponto à produção fotomecânica. Tomada de posição resultante de um movimento feito por artistas, escritores e gravuristas para encorajar a aquisição de trabalhos originais de arte e ao longo do tempo elevar o gosto do público.

Em setembro de 1862, Baudelaire publicou o ensaio *Peintres et Aqua-fortistes*, destacando as qualidades da água-forte e a possibilidade de por meio da técnica o artista exprimir o seu caráter, ao contrário das técnicas em ascensão no período que desprezavam o gesto autoral. A defesa de Baudelaire ao retorno da água-forte foi um gesto de apoio à recém-fundada *Société des Aquafortistes*. E aquele não foi um posicionamento isolado, o artista e pesquisador Cláudio Mubarrac acentua que outros artistas do período, como Félix Bracquemond [Figura 27] e Whistler, estabeleceram um léxico pós-romântico como resposta aos avanços da fotomecânica, substituindo o buril de interpretação, e elegeram a água-forte como símbolo da defesa de uma atitude experimental que os artistas buscariam frente aos meios gráficos (MURABAC; JARDIM, 2007, p. 3).

A respeito dessa tomada de posição Ivins Jr. sublinha que no século XIX os partidários das técnicas tradicionais de impressão implantaram uma ideia que

²¹³ Hugues Merle (1823–1881) – pintor francês.

²¹⁴ William-Adolphe Bouguereau (1825-1905) – pintor francês ganhou o Prix de Rome em 1850. Foi defensor da pintura tradicional acadêmica e contrário às vanguardas artísticas do período.

influenciou durante muito tempo não só os críticos como o público em geral: “por alguma razão, não muito clara, os antigos procedimentos eram intrinsecamente mais artísticos que os novos”. Com isso, formou-se gradativamente, entre o público, a ideia de que existia uma hierarquia artística nos meios gráficos. Nos Estados Unidos, por exemplo, “predominava a opinião de que água-forte era mais artística que a gravura metálica em relevo, e ambos mais artísticos que a litografia. Na escala mais baixa e absolutamente depreciada estava a fotografia” (IVINS, 1975, p. 167).

Nesse contexto, instauram-se editoras independentes empenhadas em participar desse período áureo da gravura, como a galeria de arte *Cadart&Luquet* que fornecia estampas por assinatura para amadores e colecionadores na França e outros países do continente. De acordo com Peter Parshall (2009, p. 23) o modelo de negócio por assinatura foi uma prática lucrativa já adotada anteriormente com a produção de estampas para os clubes de gravadores “como a *Society of Painter-Etchers* em Londres, e grupos semelhantes em Berlim, Viena e Bruxelas”.

Foi a *Cadart&Luquet* que sediou a direção geral da *Société des Aquafortistes* fundada por Alfred Cadart²¹⁵ em junho de 1862. A *Société* reunia duas gerações de artistas: os jovens pintores representantes da escola moderna como Edouard Manet, Alphonse Legros, Johan Barthold Jongkind, Henri Fantin-Latour e outros, e os pintores de mais idade como Corot e Delacroix. De acordo com Valérie Sueur, a associação tinha o objetivo de fortalecer a gravura artística a partir de um viés estético resumido no seu anúncio publicitário: “A água-forte é o capricho, a fantasia, a maneira mais rápida de fazer o seu pensamento”.

No entanto, a vulgarização da estampa avançou pelo século XIX ensejando, por exemplo, o retorno de obras de grandes mestres da pintura às casas de impressão. Como no caso do pintor e gravador holandês Rembrandt Harmenszoon van Rijn que teve suas pinturas, gravuras, desenhos e o seu autorretrato reproduzido em larga escala, ocupando as paredes dos salões e ambientes privados. As revistas e os jornais publicavam anúncios sobre os artistas e obras vencedoras do *Salon* anual de Paris, e instigava a produção e consumo de estampas de reprodução de uma sociedade ávida pela aquisição de objetos que representassem a última moda.

A alta demanda propiciou o crescimento de lojas que além de comercializar estampas contratavam pintores e gravadores para produzir gravuras autorais e de

²¹⁵ Alfred Cadart (1828-1875) – Foi um dos principais protagonistas do movimento em favor da água-forte original na segunda metade do século XIX na Europa.

reprodução. Dentre essas, a casa de edição *Goupil*, que durante longo período foi líder no mercado de estampas na Europa. O estabelecimento fundado pelo francês Adolphe Goupil, em Paris no ano de 1827, teve a sua primeira loja no Boulevard Montmartre. Dotado de forte espírito empreendedor construiu um verdadeiro império de imagens e expandiu seus negócios abrindo filiais em Bruxelas, Londres e Nova York. Além de uma enorme fábrica “onde filas de gravadores e impressores abasteciam suas lojas com milhares de gravuras de todos os formatos, temas e preços imagináveis” (NAIFEH, 2012, p. 92).

Temos ainda outros importantes estabelecimentos de impressão em atividade participando desse processo de expansão como a *Imprimerie Lemer cier*²¹⁶, *Chardon* e *Chez Vignères*, *Félix Hermet Imprimeur* sediadas na capital francesa; *Segers & Bouwens*, em Bruxelas; *Artaria & Comp* e *London Virtue & Co*, ambas situadas em Londres; e *Johnson, Wilson & Co*, em Nova York.

Nas principais cidades da Europa como Londres e Paris, a aquisição dessas obras ocorreu dentro e fora dos estabelecimentos comerciais. Em Paris, barracas instaladas às margens do Rio Senna, comercializavam gravuras de estilos e preços variados. Uma prática que permanece até os dias atuais. Da mesma forma, papelarias e livrarias incorporaram estampas aos seus estoques a fim de atender à crescente demanda da época.

Em um período de franca expansão do comércio transcontinental, o interesse pela aquisição de imagens dotadas de valor estético e pedagógico não se restringiu ao continente europeu e aos Estados Unidos. O modelo de consumo se espalhou pelo Brasil e impulsionou o colecionismo no país, principalmente, na capital fluminense. Uma prática que esteve relacionada, entre outros fatores, à construção de uma cultura burguesa que almejava a aquisição de símbolos da classe dominante tradicional, ou seja, os símbolos presentes na cultura europeia. Desse modo, a legitimação simbólica ocorreu por meio do consumo intenso de cópias produzidas em massa.

Needell (1993, p. 177) chama atenção que, o respeito adquirido pelo gosto contribuía para legitimar a posição da pessoa em uma sociedade, onde nada era mais comum do que os *parvenus*²¹⁷ – e o desprezo pelos *parvenus*. O gosto pela decoração e pelo *bric-à-brac* oriental e levantino é atribuído à mesma reação (o desejo de legitimidade simbólica transmitido por intermédio da identificação com culturas

²¹⁶ Fundada por Rose-Joseph Lemer cier (1802-1887) - Localizada na Rue de Seine (Paris).

²¹⁷ Expressão francesa utilizada para a pessoa que ascende a uma classe socioeconômica melhor.

tradicionais). O lar burguês do século XIX assemelhava-se a um desordenado museu de todas as culturas espoliadas ou conquistadas pela nova classe triunfante. No contexto francês, essa união de cânones tradicionais e exóticos, técnicas modernas e motivos tradicionais deu origem ao ecletismo, que floresceu na *École de Beaux-Arts*.

A união entre tecnologia moderna e estilos tradicionais, essencial no ecletismo francês, por exemplo, também ocorreu no Brasil. No entanto, a diferença entre o ecletismo francês e o brasileiro está na função simbólica do ecletismo cultural para cada elite e deriva da situação do Brasil como país na periferia do mundo europeu. Sobre essa necessidade de legitimação que se deu, entre outros fatores, por meio dos objetos industrializados Marize Malta (2011, p. 223) discorre:

Para que o país participasse dos benefícios da modernidade capitalista europeia, era preciso se transformar e adotar imagens que condecorassem seu desejo de aparentar nova condição no mundo. Das várias ações empreendidas no processo civilizador, a adoção de capacidades visuais específicas faria com que muitos brasileiros pudessem enxergar o padrão civilizado almejado e se adequar a ele. Uma dessas capacidades visuais se voltou para os interiores das casas e se configurou como olhar decorativo.

A necessidade de reproduzir no Rio de Janeiro padrões decorativos que pudessem ser associados à moderna cultura europeia fez com que surgisse a oferta de uma variedade de itens que foram gradativamente sendo colecionados. O aumento pelo interesse em reunir objetos, tornou o hábito de colecionar uma atividade mais popular, despertando entre aqueles que não dispunham de muitos recursos o desejo pelo acúmulo desses itens. Da mesma forma, à medida que as coleções se ampliavam, os colecionadores estabeleciam comparações entre os objetos, se empenhavam em estudá-los, de modo que, os acervos foram se tornando fontes de conhecimento e o ato de colecionar um projeto mais sério e sistemático (BLOM, 2003).

As obras expostas nas galerias em atividade no Rio de Janeiro como as já citadas por Arthur Azevedo nas crônicas – Glace Elégante, Vieitas, Moncada, Rembrandt e De Wilde –, e nas demais lojas de artigos de luxo concorriam com os objetos industrializados mais acessíveis oferecidos pelas lojas de departamentos que dispunham da associação entre arte e indústria. A aglomeração de diferentes itens como os *bibelôs* que eram colecionados junto com objetos de valor artístico, inseriam nos espaços domésticos da burguesia uma multiplicidade de símbolos e representações.

Na capital fluminense era possível adquirir, em espaços destinados à comercialização de objetos de decoração e livrarias, desenhos, aquarelas e gravuras. As

livrarias e oficinas tipográficas foram responsáveis não apenas pela comercialização de obras literárias e estampas como pela realização de projetos voltados para a edição de álbuns com vistas de cidades brasileiras e registros de costumes que se tornaram objetos de cobiça entre os colecionadores.

É necessário lembrar que o comércio de estampas, álbuns e livros ilustrados foi instaurado no Rio de Janeiro logo na primeira década do século XIX. Com destaque para o livreiro Paulo Martins Filho, membro de uma família francesa com tradição na área do comércio de livros em Lisboa, considerado o primeiro editor a fundar um estabelecimento na corte situado por volta de 1808-1809 na Rua da Quitanda. O pesquisador Miguel Faria (2005, p. 385) realça que em janeiro de 1809 a loja de Martins Filho “anuncia as ‘belas estampas do Embarque de S.A.R., obra do famoso Bartolozzi’, e no ano seguinte o ‘novíssimo Mapa Militar do Reino de Portugal’”.

Nas décadas seguintes ocorre a abertura de estabelecimentos como a livraria *Garnier* fundada por Baptiste Louis Garnier após sua chegada ao Rio de Janeiro em 1844. Garnier foi considerado um dos mais importantes editores do país, responsável pela publicação dos grandes autores brasileiros do período possibilitando que a literatura fosse também uma atividade remunerada como fez com Machado de Assis.

De igual importância foi a popular *Casa Laemmert* responsável pela edição de livros de autores nacionais e de obras ilustradas e a *Casa Leuzinger*. O estabelecimento fundado pelo suíço Georg Leuzinger, dotado de uma oficina de impressão de estampas cujos responsáveis eram os gravadores alemães Eduard Hülsemann e Bollenberg, deu significativas contribuições para as artes gráficas do período. Além de receber grande quantidade de estampas vindas de Paris que eram amplamente comercializadas entre os colecionadores (SENNA, 2006).

3.2 Imagens encartadas

A função da estampa, no início do século XIX no Brasil, era, majoritariamente, de complementar o texto. Porém, a imagem impressa logo foi dotada de novas atribuições e gradativamente ressignificada como objeto de valor estético. As primeiras ações nesse sentido localizam-se nos anúncios do Frei José Mariano de Conceição Velloso (1742-1811). No *Plano do Aviario brasilico* (publicado pelo Arco do Cego em

1800), ele anuncia “que as estampas serão abertas em ponto maior, para que possam servir para quadros, no caso de que se queiram servir delas para este fim”²¹⁸.

A partir da segunda década dos oitocentos a estampa começa a ganhar espaço enquanto elemento decorativo, algo que pode ser notado na *Gazeta do Rio de Janeiro* com os anúncios de objetos de decoração para casa incluindo “quadros de gravuras em todo gênero, e do gosto mais moderno”²¹⁹. Sobre essa mudança nos usos e funções da estampa a pesquisadora Francis Lee (2014, p. 331) informa que:

[...] as estampas não eram mais somente material de consulta guardado em meio a livros de uma biblioteca, uma espécie de “outro tipo de livro”; também não eram mais somente material de louvor, informação, representação ou formação/fixação de memória. Eram agora itens apreciados não somente por seu valor instrumental mas também por seu valor estético. É nesse momento que a estampa que se preza é alçada ao universo da Arte (nem que seja como uma das Artes menores) e assume seu posto na parede da sala de estar.

Nas décadas seguintes as folhas das revistas ilustradas com gravuras que traziam representações diversas eram incorporadas à decoração das casas e também colecionadas em pastas e gavetas. As imagens tinham o intuito de estabelecer elos com a cultura europeia, por meio da estampa que geralmente reproduzia uma obra de arte consagrada ou um artista célebre. Muitos periódicos ofereciam, além das gravuras impressas em páginas, cromos avulsos, denominados de suplementos.

A revista *A Estação* (1872-1892), publicação que Arthur Azevedo colaborou no ano de 1889, reproduzia projetos gráficos de periódicos estrangeiros com novas referências visuais para a época, proporcionando múltiplos olhares sobre as representações dos espaços. Era composta de duas grandes seções: crônica sobre moda e um parte literária. Na parte literária trazia entre poesias, pautas musicais, notícias, coluna social e comentários sobre espetáculos em cartaz, reproduções de gravuras ou cópias de quadros europeus.

Assim, a gravura cumpria a função de levar aos ambientes domésticos diferentes significados por meio das cenas do campo, representações de espaços urbanos, cenas orientais ou europeias, de civilizações antigas e modernas, figuras mitológicas etc. Mubarak reforça essa ideia assinalando que a estampa cumpria um papel fundante na circulação de temas, motivos e estilos, e muito além do caráter estético e decorativo,

²¹⁸ Cf. VELLOSO, Jose Mariano da Conceição. *Aviario brasilico ou Galleria ornithologica das aves indígenas do Brasil*. Lisboa: Oficina da Casa Litteraria do Arco do Cego, 1800. Disponível em <http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/03892800#page/1/mode/1up> (Acesso em 15/03/2016).

²¹⁹ *Gazeta do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, 23 nov. 1816, nº 94, p. 4. In: Hemeroteca Digital Brasileira, FBN.

cumpriam a função de objetos pedagógicos em uma sociedade com pouca instrução como aquela.

Desse modo, as imagens funcionavam como instrumento de unidade, e aqueles indivíduos destituídos de poder aquisitivo poderiam ter acesso a um repertório de imagens que proporcionavam a contemplação de diferentes lugares, objetos e culturas além de serem facilmente entesourados sem demandar maiores despesas ou cuidados.

As estampas substituíam de algum modo, as pinturas às quais o público não tinha acesso, recebiam molduras e ficavam dispostas nas paredes segundo as regras condizentes com o *status* dos quadros. Os recortes de jornais e revistas também se apresentavam como itens de interesse tanto para os colecionadores como para as camadas menos abastadas que logravam a essas imagens uma potencialidade decorativa. As imagens retiradas dos periódicos e jornais ilustrados eram encadernadas e apresentadas como álbuns que eram dispostos nas salas de visitas.

Sobre esse ecletismo de imagens provenientes de diferentes suportes e técnicas Malta (2011, p. 184) acentua que as fotografias, molduras e estampas, cada qual participava com suas características visuais e técnicas próprias, possibilitando a experiência de se confrontarem, simultaneamente, testando possíveis combinações entre si.

Nota-se que o hábito de Arthur Azevedo em colecionar gravuras permeia esse conjunto de fatores relacionados intimamente à propagação da imagem impressa. Processo que ganhou maior celeridade no Rio de Janeiro a partir da segunda metade do século XIX, dando possibilidades para que em paralelo à sua atividade jornalística pudesse reunir tantas imagens. Junto a isso, a prática de deslocar estampas das revistas ilustradas, suplementos litográficos e toda uma gama de imagens que eram publicadas nos jornais e revistas também é um dado substancial para a compreensão dos itens por ele reunidos uma vez que a sua coleção possui recortes e estampas avulsas provenientes de jornais e revistas ilustradas do período como *Dom Quixote*, *Semana Illustrada*, *O Fígaro* e *O Guarany*.

3.3 A articulação com o meio

Dentre as estratégias formuladas a fim de delinear o processo de formação do acervo de Arthur Azevedo recorreu-se a fontes manuscritas (cartas e bilhetes) enviadas e/ou recebidas por Azevedo, e que trouxeram significativas contribuições para este estudo. São documentos dispersos em arquivos públicos que indicam as múltiplas conexões do colecionador com artistas, escritores e outros supostos colecionadores em busca de angariar novos itens para o seu conjunto.

Em carta ao seu irmão, o escritor Américo Azevedo, Arthur agradece o envio de gravuras de São Luís e informa que as mesmas já se encontravam emolduradas. Cita na correspondência uma estampa reproduzindo uma pintura intitulada *Les Masques* (*As Mascaras*) de autoria de Jean-Antoine Watteau, gravada por W. French [Figura 106]. Em seguida solicita o envio de outras gravuras justificando que “seria uma pechincha” se Américo Azevedo encontrasse no Maranhão, “uma gravura velha do século passado, com largas margens e muitos letreiros, títulos e autorias [...]”.

Na correspondência Arthur Azevedo é explícito quanto ao apreço pelas estampas: “essas gravuras são os meus encantos, já consegui reunir um bom número delas, dos melhores e mais célebres autores”. Ao final faz mais uma solicitação ao irmão revelando a dimensão do seu acervo: “Outra coisa que poderás mandar, se tiveres, são retratos, já tenho uma coleção de 10.000 pelo menos, gravados em aço e madeira, litografias e fotogravuras [...]”²²⁰.

A correspondência é um registro valioso sobre a importância que a documentação por imagem tinha para Arthur Azevedo. Ainda que não se possa afirmar de maneira precisa os usos e funções das estampas, além do fator contemplativo e expositivo, é evidente que o contato com esse amplo conjunto de gravuras originais e de tradução foram fundamentais na sua formação e aprimoramento do gosto.

Portanto, a necessidade de se conferir o devido valor à estampa de tradução ou de reprodução no século XIX, justifica-se, sobretudo, pelo seu caráter pedagógico e testemunhal, conforme destaca Migliaccio (2015, p. 26):

²²⁰ Carta de Arthur Azevedo para Américo Azevedo. Rio de Janeiro, 26 de agosto de 1899 (Divisão de manuscritos do MHAM).

as estampas que reproduzem uma obra de arte da própria época ou do passado carregam, além da imagem mais ou menos fiel da mesma, a interpretação pessoal do gravador que pertence a um momento histórico e cultural determinado e, portanto, não pode deixar uma marca na própria tradução. Ainda, a estampa é muito frequentemente assinada e datada, e acompanhada de uma dedicatória que informa quem a encomendou e para quem foi destinada. Todos esses dados tornam tal gênero de imagem um documento único para a compreensão histórica da recepção das obras de arte [...].

A persistência de Azevedo na busca pela aquisição de novas obras é constatada da mesma forma em carta remetida ao pintor Henrique Bernardelli que no ano de 1900 se encontrava em Paris²²¹. No comunicado agradeceu a Bernardelli pelo envio de jornais e estampas da capital francesa, e solicitou ao artista que comprasse duas estampas publicadas no catálogo da casa de impressão Georges Rapilly fornecendo o endereço do estabelecimento: “Quai Malaquais, nº 9”.

O dramaturgo informa que as gravuras eram os retratos representando pelo gravador francês Pierre Alexandre Tardieu: “graveur membre de l’Institut, né em 1756, mort em 1844, gravé par Henriquel Dupont, 1865” e Francisco de Moncada²²², “generalissime de l’année des Pays-Bas sans l’infante Isabelle, historien, portrait equestre, gravé par Raphael Morghen (Rome, 1789) d’après Van Dyck”. Ambos custavam respectivamente 4 e 15 francos. Azevedo enfatiza novamente o valioso significado que atribuía às gravuras: “aqui fico torcendo para que chegues a tempo de comprar essas estampas. A última, principalmente, é há muito tempo um dos meus sonhos dourados [...]”.

Percebe-se no esforço de Arthur Azevedo em adquirir novas estampas a semelhança com outros colecionadores do período. Um caso célebre relatado por Zola (1995, p. 196) foi o dos irmãos Goncourt que tinham o gosto pelas antiguidades, bíbelôs e que reuniram documentos de todos os tipos:

não lhes bastava ver, queriam possuir, tomados por essa paixão pelo bric-à-brac que é como uma das formas de arte, e compravam tapeçarias, faianças, desenhos principalmente. Sua coleção de desenhos é uma das mais completas que existem. Entretanto faziam as perambulações dos colecionadores. Perambulavam dias inteiros, reviravam as lojas dos revendedores, apaixonavam-se por alguma gravura que completasse seus portfólios.

Zola acrescenta ainda que os irmãos Goncourt, num gesto comum dos colecionadores, “estudavam os mestres da época como Watteau, Prud’hon, Greuze,

²²¹ Carta de Arthur Azevedo para Henrique Bernardelli. Rio de Janeiro, 31 de outubro de 1900 (Arquivo Histórico do MNBA).

²²² Francisco de Moncada (1586-1635) – Marquês de Aitona, historiador e diplomata espanhol.

Chardin e Fragonard. Jules de Goncourt gravava e fazia água-forte. Ambos desenhavam, coloriam seus desenhos em aquarela” (1995, P. 195).

*

No ano de 1901, em correspondência endereçada ao poeta e jornalista Ernesto Senna, Arthur Azevedo trata entre outros assuntos do envio de gravuras: “Quando puder apanhar uma gravura, não se esqueça do velho camarada”²²³. Em seguida informa que junto seguia um autógrafo. Da mesma forma cobra em bilhete remetido a Tancredo de Paiva, funcionário da Biblioteca Fluminense, o envio de retratos²²⁴. Essas comunicações manuscritas reforçam uma prática comum entre os colecionadores que foi a troca de itens com a finalidade de diversificar e ampliar seus conjuntos.

Além disso, são registros modelares sobre os métodos de colecionamento empregados pelo dramaturgo na busca por novas aquisições. Os dados sinalizam também que o seu acervo supostamente se formou com itens proveniente de três cidades: São Luís, Rio de Janeiro e Paris²²⁵. Outras informações nos manuscritos referem-se à conservação das gravuras que recebiam molduras à medida que eram incorporadas ao acervo. Os critérios organizacionais como a identificação de títulos, autorias e datas e, sobretudo, a evidente obsessão do colecionador ávido por ampliar seu conjunto.

Aliado à articulação do colecionador na busca por novas aquisições está o estudo dos itens colecionados a fim de aprofundar o conhecimento sobre os aspectos históricos, técnicos e representativos. E a partir daí possam ser atribuídas outras classificações, novos critérios de colecionamento e indicações de estampas a fim de complementar ou formar novos núcleos.

²²³ “Meu caro Ernesto Senna, aí você tem o que lhe prometi! Uma carta do saudoso Arthur de Oliveira. Mando-lhe também um autógrafo de Carvalho Junior, o Carvalhinho autor de *Parisnia*. Quando puder apanhar uma gravura, não se esqueça do velho camarada”. Carta a Ernesto Senna, 13 de fevereiro de 1901 (Divisão de Manuscritos, FBN).

²²⁴ “Tancredo, aí vão os [... trecho ilegível], fico com o livro, que, aliás, pouco me interessa pelo assunto, sendo que as gravuras são inferiores. Onde estão os retratos que você me prometeu? Já o procurei duas vezes na Biblioteca Fluminense”. Carta a Tancredo de Paiva, 05 de janeiro de 1905. Divisão de Manuscritos, FBN – localização I – 09, 05,061. Tancredo de Barros Paiva – bibliotecário, livreiro, membro da Sociedade Capistrano de Abreu e outras entidades culturais foi autor de *Achegas a um dicionário de pseudônimos*. Rio de Janeiro: Editorial J. Leite, & Ca, 1929.

²²⁵ Embora esse não seja um ponto fundamental da pesquisa, pode ser considerado à medida que a França foi um dos principais centros de produção de estampas do período; São Luís do Maranhão durante o século XIX funcionou como importante entreposto de mercadorias oriundas da Europa e o Rio de Janeiro o principal local de comercialização desses itens no país.

Dentre as correspondências é possível localizar o interesse de Arthur Azevedo pelo estudo da estampa. Em carta enviada ao pintor Pedro Peres²²⁶, Azevedo demonstra proficiência sobre escolas, estilos e gravadores. Ele faz a identificação da autoria de uma gravura a partir das abreviações presentes na obra:

[...] creio que o retrato que você possui com o sinal *BL*, é gravado por Bernard Lens, gravador a maneira negra nascido em Londres (1619-1725). A cabeça talvez seja do vice-almirante T. Schovel, pois é esse o único retrato de Bernard Lens de que fazem menção os dicionários.

Ao analisar a estampa Azevedo informa que “as indicações só podem ser completadas pelo exame da estampa”, e diz que “basta um simples olhar para determinar a época exata e a escola a que ela pertence”. O documento assinala a expertise do dramaturgo, característica típica de um *connoisseur*²²⁷: “Desde que haja um original qualquer, ou uma inscrição, por menos completa que pareça, a classificação de uma velha gravura é o que há de mais fácil em iconografia”.

Além da classificação, Arthur Azevedo atribui valor a estampa enfatizando que, “se a gravura é boa, a estampa deve ter valor, pois se trata positivamente de um primeiro estado”. Em seguida discorre brevemente sobre os aspectos históricos da gravura no século XVIII e menciona o gravador inglês Woollett²²⁸ como pioneiro nesse tipo de representação: “[...] convém notar que a paisagem só começa a ser bem compreendida pela gravura no século passado, depois de *Woollett*, que no gênero não foi (até hoje) excedido nem pelos água-fortistas modernos”.

Ao final da carta convida Peres para conhecer uma gravura em sua residência: “Se algum dia você me der o prazer de vir à nossa casa mostrar-lhe-ei uma gravura de Woollett, que vale um quadro. É uma bela paisagem, admirável o colorido e a perspectiva”.

²²⁶ Arquivo Nacional do Rio de Janeiro. Carta a Peres. Rio de Janeiro, 23 de Maio de 1900. In: SILVA, Frederico Fernando Souza. **Coleção de Gravuras Arthur Azevedo**: memória e patrimônio cultural. Diss Mestrado, CCL/Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2011.

²²⁷ Indivíduo que além do apreço aos objetos de arte possui conhecimento técnico e teórico sobre as obras.

²²⁸ William Woollett (1735-1785) – Gravador e desenhista inglês nascido na cidade de Maidstone mudou-se para Londres e foi aprendiz do gravador John Tirmey. Em 1775 foi nomeado gravador do Rei e no ano seguinte tornou-se membro da *Society of Artists*. Em 1885 Louis Fagan publicou o *Catalogue Raisonné of the Engraved Works of William Woollett*.

3.4 O reconhecimento como colecionador

Por se tratar de uma atividade privada, desenvolvida paralelamente à produção teatral e jornalística, o colecionismo de Arthur Azevedo não esteve em evidência, pelo menos para o grande público. Desse modo, a documentação que discorre sobre essa prática é escassa, com exceção dos manuscritos e textos esparsos publicados em jornais, catálogos ou citações em livros.

Orlando da Costa Ferreira, ao escrever sobre a participação do pintor e litógrafo berlinense Augusto Off na imprensa carioca, atesta a qualidade do seu trabalho citando trecho da fala de Arthur Azevedo, “o adorável Off, cujos retratos litografados valem talvez os de Devéria²²⁹”. Ferreira (1994, p. 411) menciona que ambos colaboraram juntos na revista *Pena e Lápis* (1880), e que Azevedo como “raríssimos no seu tempo, foi conhecedor e apreciador de gravuras”.

Dentre as matérias publicadas está uma crônica escrita pelo jornalista e colecionador Garcia Redondo (1894) no jornal *O Paiz*. O jornalista narra uma visita à residência de Arthur Azevedo. Segundo ele, a casa do dramaturgo era de “aparência medíocre, mas uma vez aberta a porta da rua, caia-se em uma sala risonha, artisticamente mobiliada, e cujas paredes eram forradas de quadros de alto a baixo”.

O jornalista cita pinturas de Henrique Bernardelli, Giovani Batista Castagneto, Batista da Costa, Modesto Brocos, Augusto Petit e Pedro Weingärtner. Além de bronzes e gessos de autoria do escultor Rodolfo Bernardelli, “quadrinhos flamengos e chineses e um sem fim de esboços e de desenhos a pena, ao lado de uma centena de fotografias de artistas dramáticos”, e dos retratos a óleo representando os atores João Caetano, Ernesto Rossi e a atriz italiana Augusta Candiani. Esses três últimos, segundo Redondo, foram adquiridos em leilão e cuja autoria Azevedo desconhecia.

Garcia Redondo destaca que “tudo o que estava naquela sala dava para uma hora ou duas de exame atento [...]”. Entre as obras que lhe chamaram atenção, “um belo retrato pintado pelo Brocos, o busto de Azevedo em prata feito por Rodolfo Bernardelli e um retrato de Villa Borghese, de Henrique Bernardelli”. Os objetos de arte estavam distribuídos em todos os cômodos: “Não tinha ainda concluído e já o Arthur me levava a outra sala e como esta, forrada de quadros e dali passamos para o seu quarto de dormir

²²⁹ Achille Devéria, pintor e gravador francês atuante na primeira metade do século XIX.

onde vi uma bela reprodução de gesso da *Vênus de Milo* e uma infinidade de quadros de artistas nacionais e estrangeiros”.

A descrição de Garcia Redondo assemelha-se aos programas expositivos dos gabinetes de curiosidades dos séculos XVI e XVII, também chamados de quartos das maravilhas, “quando seus donos recebiam visitas de curiosos e os conduziam pelas descobertas proporcionadas pelos objetos exibidos” (MALTA, 2014, p. 131). No caso da residência de Arthur Azevedo, as obras não se restringiam aos gabinetes e se alastravam pelos diversos espaços da casa demarcando a quantidade que se impunha como qualidade, bem como, a multiplicidade de autores, técnicas, estilos e escolas prevaleciam como elementos caracterizadores da coleção.

Em matéria publicada no *Jornal Correio do Ceará*, Antônio Salles (1927) relata que a residência de Arthur Azevedo era “um pequeno museu de objetos de arte”, e que muitas obras eram de artistas seus amigos. Enfatiza que sua grande paixão eram as gravuras, de que se tornou um colecionador famoso. “Todas as paredes estavam inteiramente forradas delas. Na sala e no gabinete havia rumas de imensas pastas de couro cheio de gravuras”.

Salles (1927) cita também que Azevedo, na companhia de sua esposa, “procedia na limpeza das gravuras manchadas, que eram lavadas em vastas banheiras rasas, cheias de soluções químicas apropriadas”. Antônio Martins Araújo (2008, p. 26) reforça esses dados destacando que as primeiras ações de preservação da *Coleção* que se tem conhecimento foram por Arthur Azevedo e sua esposa Carolina Lecouflé²³⁰.

Dentre os itens que fizeram parte do acervo de Arthur Azevedo, uma coleção de autógrafos ficou conhecida pelas assinaturas, textos e ilustrações²³¹. No artigo “*O álbum de Arthur Azevedo*” o jornalista Celso Kelly assinala que além da vasta série de obras que Arthur Azevedo brindou o teatro nacional, “deixou o ilustre homem de letras valiosa coleção de autógrafos dos que constituíam a grande galeria da intelectualidade de sua época”.

Kelly descreve uma série de intelectuais, monarquistas, republicanos, poetas e escritores, como Francisco Sarcey e Seribe. Os escritores e dramaturgos Alexandre Dumas, pai e filho; o ator português Pinheiro Chagas; nomes consagrados do teatro

²³⁰ Carolina Lecouflé – descendente da antiga fidalguia de Pirai (RJ) viveu vários anos na França, onde aprendeu a lidar com litogravuras de toda espécie. Após retornar para o Rio de Janeiro e casar-se com Arthur Azevedo utilizou as técnicas aprendidas para conservar e restaurar as obras do marido. Ver ARAÚJO, Antônio Martins. **O Universo de Arthur Azevedo**. Catálogo. São Luís, 2008.

²³¹ O álbum de autógrafos não faz parte da *Coleção Arthur Azevedo*.

como Coquelin Ainé, Suzanne Desprès e Hariclée Darclée. Destaca também a parte ilustrativa e as composições musicais, e informa que o referido *Álbum* fora adquirido em leilão do colecionador Joaquim Mendes Alves da Silva.

De aspecto volumoso, o livro trazia páginas decoradas por Weber, juntamente com desenhos, entre esses uma “aquarela de Castagneto, um original trabalho a bico de pena de Visconti, desenho à pena aquarelado de Lucas e uma ilustração em estilo francês de Guision [...]”. Retratos de Arthur Azevedo por Modesto Brocos e Bernardelli, desenho de charge de Rodolfo Amoedo, desenho de Pedro Américo, aquarela de Helios Seelinger, composição a lápis de Treidler, caricatura de Amaro, interessante trabalho de Angelo Agostini, “além de curiosas águas fortes e obras a bico de pena, cuja autoria não está revelada” (KELLY, 1926).

Diante o exposto, nota-se o reconhecimento de Azevedo por seus contemporâneos e póstumos como um colecionador atento. Os textos apontam que as obras adquiridas foram em parte oriundas de outras coleções e que parte dos itens (gravuras, desenhos, pinturas e esculturas) era de artistas que compunham seu círculo de amizades. Esses elementos reforçam o entendimento sobre a formação de um acervo marcado pela grande quantidade e diversidade, e seu modo de acomodar e dispor os itens em consonância com os padrões decorativos e os modos de exibição. Sobre o modo de exibição Knauss (2001, p. 7) informa que “as obras se confundiam com o cotidiano da vida das residências dos colecionadores, ocupando os espaços da casa e transformando-a em espaço de exposição”.

Um elemento que corrobora no entendimento sobre o processo de formação do acervo azevediano são as coleções formadas a época, sobretudo aquelas salvaguardadas por instituições públicas como a Biblioteca Nacional. A coleção de estampas da Biblioteca Nacional simbolizava o principal acervo do país no qual o público tinha acesso naquele período. De modo que colecionadores e curiosos puderam ter contato com obras de grandes mestres da gravura, estampas de reprodução, suplementos estrangeiros etc.

3.5 A seção de estampas da Biblioteca Nacional – um modelo

Uma das estratégias adotadas para melhor compreender os critérios que guiaram Arthur Azevedo na formação de seu acervo de estampas foi comparar as obras por ele coletadas com outra coleção do período. Nesse sentido, toma-se a Seção de estampas da Biblioteca Nacional, atual Divisão de Iconografia, como parâmetro a fim de identificar os possíveis pontos de contato e divergência entre os itens.

A Biblioteca Nacional foi uma das instituições culturais que estiveram no horizonte de interesse de Arthur Azevedo. Em suas crônicas o autor declarou ser frequentador assíduo da instituição, destacando o rico conjunto iconográfico ali localizado, bem como, a necessidade de salvaguardá-lo. A coleção de estampas da Biblioteca Nacional teve sua origem na Real Biblioteca, coleção dos reis de Portugal transportada para o Brasil em 1808, época em que também aqui aportava a família real que fugia à invasão napoleônica.

De acordo com a museóloga Lygia da Fonseca da Cunha (2004), as obras eram agrupadas em álbuns guardados em meio aos livros e as estampas ficaram durante longos anos esquecidas e fora do alcance do público. A partir de 1875, na administração do Barão Ramiz Galvão, ocorreu a divisão do acervo geral formando a Seção de estampas. Desde então o acervo esteve sob a administração de Zeferino de Menezes Brum, período em que se iniciaram os trabalhos técnicos, e posteriormente a publicação do *Catálogo da Exposição Permanente de Címélis da Biblioteca Nacional* (1885)²³².

Atualmente o acervo iconográfico reúne o maior patrimônio de imagens do país composto de desenhos, caricaturas, gravuras, fotografias e livros relacionados às artes visuais. Há também peças chamadas de ‘efêmeras’, que englobam recortes de jornais e revistas, cartazes, cartões postais e calendários. Durante a pesquisa para a elaboração desta tese tive acesso aos *Relatórios Trimestrais*²³³ da Seção de estampas. O documento que informa sobre as atividades desenvolvidas na Seção entre as décadas de 1870 e 1890, menciona os itens do acervo, as trocas e doações de itens, o fluxo de visitantes na instituição e a bibliografia utilizada na classificação das obras.

²³² Ver *A Coleção de Estampas: le grand théâtre de l'univers, vol. III, tomo CII – CCXXV* / org., tradução e textos Lygia da Fonseca Fernandes da Cunha. – Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional 2004.

²³³ Documento manuscrito, não paginado, registrando as atividades desenvolvidas na Seção entre os anos de 1876 e 1898. In: Divisão de Iconografia (BN)

A partir de 1875, como mencionado, a seção de estampas esteve a cargo de Zeferino Brum. No primeiro relatório de sua gestão remetido ao então bibliotecário Ramiz Galvão, cita *Description des estampes exposées dans la Galerie de la Bibliotheque Imperial (Paris, 1855)* de Duchesne Ainé como uma das fontes que estavam sendo utilizadas para o estudo e classificação das gravuras. Brum comunica ainda ter recebido do periódico americano *Novo Mundo* “dois quadros de *chromo* a óleo representando uma menina acordada em um e dormindo em outro”.

De acordo com Brum (1876) as doações à seção eram raras, e nem os periódicos do Rio de Janeiro naquele período enviavam exemplares de suas estampas para a BN, embora descumprindo o art. 3º do Decreto nº 433 de 3 de julho de 1847 sob aprovação do Decreto nº 1283 de 26 de novembro de 1853 assinado pelo Ministro do Império Luiz Pedreira de Couto Ferraz. O referido decreto fazia as seguintes instruções de execução nos três primeiros artigos, a saber:

Art. 1º Todos os impressos que saírem das tipografias do município da Corte serão remetidos à Biblioteca Nacional no dia de sua publicação e distribuição.

Art. 2º Não se verificando a remessa no dia designado, o Bibliotecário o exigirá do impressor o qual será obrigado a fazê-la dentro de 24 horas, sob as penas do art. 128 do Código Criminal.

Art. 3º As obras de música, os mapas e as estampas que forem publicadas no município da Corte nas oficinas tipográficas, nas de litografia ou de gravura estão compreendidas debaixo da denominação de impressos de que se serve o Decreto nº 433 de 3 de julho de 1847, e como tais são-lhes aplicáveis as disposições dos artigos antecedentes (BRUM, 1876).

Nos relatório subsequente identifica-se, entre os artistas que compõem o acervo, mestres da gravura como Marco Antonio Raimondi, Martin Schongauer e Louis Philibert Debucourt. São citados ainda doadores de gravuras como o Comendador Thomaz de Oliveira Barboza que ofertou seis estampas que tinha duplicadas em sua coleção e o Conselheiro Affonso Celso. No conjunto de dados coletado do documento destaca-se a doação feita pela Sra. Luiza Perdigão que ofertou uma estampa de Martin Schongauer e outra de Raphael Morghen intitulada *O cavalleiro*.

Entre aqueles que doaram estampas a Seção está o alfarrabista Francisco Rodrigues de Paiva. Paiva aparece nas anotações de Arthur Azevedo como um dos que lhe ofertaram álbuns de gravuras, conforme veremos a seguir.

Pintores, desenhistas e gravadores como Frederico Antônio Heckel e Décio Villares contribuíram na ampliação do acervo de estampas da BN. Décio Villares é citado como doador de 9 esboços originais de sua autoria e um de Pedro Américo. Os

nomes de proprietários de casas de impressão em atividade na capital fluminense como Henrique Laemmert, Sebastien Auguste Sisson e Alfredo Martinet também constam nos relatórios.

Dentre os livros incorporados ao acervo da seção estão *Histoire de la Gravure* de Geroges Duplessis e *Essai Typographique a bibliographie sur l'histoire de la gravure sur bois* de Ambroise Firmin Didot como um dos mais utilizados para a classificação do acervo. Ambas as publicações constam entre os itens do acervo de Arthur Azevedo.

O relatório de 1879 menciona entre as estampas recebidas em doação uma obra de autoria de William Hogarth, gravador que também possui exemplares no acervo de Azevedo. Outro dado identificado no relatório elaborado em 1886 é o pedido de novas aquisições de gravuras, e a solicitação de compra de “algumas gravuras modernas”. Entre as listadas estão *O Parnaso* segundo Rafhael, gravada por Tullio Marcucci, gravura que possui um exemplar no acervo da *Coleção Arthur Azevedo*.

Em 1880 Zeferino Brum informa que entre as doações feitas no 1º trimestre daquele ano estavam “a *cabeça de São Jerônimo* (pintada a óleo por Pedro Américo), ricamente emoldurada, oferecida pelo Sr. Monsenhor Feliz M. de Freitas e Albuquerque” e um desenho original de Araújo Porto-Alegre representando o retrato em busto do Bispo Dom José Caetano pintado por Manoel e oferecido à instituição por Luiz Pinto Montenegro.

Nos itens citados como doações aparecem suplementos avulsos de revistas ilustradas como uma caricatura do ator Furtado Coelho feita em litografia por Bordallo Pinheiro, oferta do *O Mosquito*; uma xilografia suplemento da *Illustração Francesa* e três estampas oferecidas pela *Gazeta de Notícias*. A presença de estampas publicadas em revistas ilustradas no acervo da *Seção* é outro ponto de contato com o acervo de Arthur Azevedo.

Ao lado desses dados estão relatos sobre a frequência de visitantes na Seção durante os trimestres evidenciando o pouco interesse do público pela arte da gravura conforme relata Zeferino Brum: “a falta de conhecimento e gosto pela iconografia faz, creio eu, com que a seção de estampas tenha sido raramente visitada [...]”. O dado persiste nos anos subsequentes conforme apontado no relatório de 1894, elaborado pelo então bibliotecário Francisco Bittencourt Sampaio, quando informou sobre o fluxo de visitantes na Seção:

Em um meio pouco artístico como o nosso e dada a quase que completa ignorância por parte do público da existência da seção de estampas não é de estranhar que diminuta seja habitualmente a sua frequência, ainda assim foi de 50 o numero de consultantes. Folgo em registrar que constavam alguns profissionais que a procuravam para objeto de estudo²³⁴.

No ano de 1898 o então chefe da seção de estampas Aurélio Lopes de Souza reforça o quadro de desinteresse do público pela gravura no Rio de Janeiro no relatório do 3º trimestre daquele ano. Raramente aparecem interessados nos “primores de gravura ou que conhecem as obras dos grandes mestres de pintura por intermédio dos seus intérpretes naquela nobilíssima arte”. No entanto, ressalta que para fins industriais e comerciais “se procure conhecer o retrato deste ou daquele indivíduo notável, a iconografia de determinado objeto de arte, causa essa razoável dado o espírito da época e a natureza do nosso meio”.

Outro dado mencionado por Lopes de Souza no relatório refere-se aos benefícios que a Biblioteca Nacional poderia obter na aquisição de estampas modernas pois, segundo ele, “estampas que por merecimento próprio e dos artistas que as produzem grangeiam logo a atenção do público conhecedor e estimulam a cobiça dos colecionadores”.

As informações extraídas desse extenso documento manuscrito, embora circunscritas às atividades internas de uma instituição pública, ilustram aspectos interessantes sobre a circulação e o consumo da gravura no Rio de Janeiro durante a segunda metade do século XIX. Por meio das doações nota-se a presença de um grupo de colecionadores e/ou amadores interessados pela estampa autoral e de reprodução. Assim como, a colaboração de artistas com doações de obras para o acervo da Seção.

Por outro lado percebe-se que os suplementos de jornais e revistas que reproduziam pinturas e gravuras também estavam incluídos entre os objetos de interesse do meio colecionista. Junto a isso, foi possível constatar que o acervo de estampas formado por Arthur Azevedo era, do ponto de vista representativo e autoral, constituído de obras semelhantes àquelas encontradas na instituição, somados aos itens bibliográficos coletados pelo dramaturgo. Do mesmo modo, o cotejamento dos itens pertencentes em ambos os acervos fornecem indicações interessantes sobre o caráter sistemático das coleções públicas e privadas formadas no Brasil durante aquele período.

²³⁴ BRUM, Op. cit. *Relatório Trimestral da Seção de Estampas da Biblioteca Nacional* - 3º e 4º Relatório de 1894. Manuscrito não paginado In: Divisão de Iconografia (BN).

Arthur Azevedo em seu gabinete de trabalho.

VIII

Arthur Azevedo em seu gabinete de trabalho cercado de pinturas, estatuetas e livros. Ao fundo, observa-se com dificuldade, a pintura a óleo executada por Modesto Brocos representando o dramaturgo sentado à mesa de trabalho trajando camisa branca e colete. Obra pertencente à Coleção Sergio Fadel, Rio de Janeiro. (Imagem gentilmente cedida pelo Prof. Antônio Martins Araújo)

3.6 A Coleção Arthur Azevedo

Com o falecimento de Arthur Azevedo em outubro de 1908, a família do dramaturgo foi obrigada a se desfazer da *Coleção* devido à difícil condição financeira em que se encontrava. Nesse período, o então Deputado Federal Coelho Neto²³⁵, amigo de Arthur Azevedo, fez um discurso na tribuna da Câmara Federal solicitando a incorporação do acervo ao Patrimônio Artístico Nacional, porém, o pedido foi negado.

Dois anos depois, o Governador do Maranhão, Luiz Domingues da Silva, sensibilizado com a situação, manifestou interesse em adquiri-las. Avaliada no Rio de Janeiro pelo pintor carioca Augusto José Marques Junior e pelo desenhista maranhense Ignácio de Viveiros Raposo, foi adquirida das mãos de Carolina Lecouflé, viúva de Arthur Azevedo, pelo valor de trinta contos de réis.

A autorização da compra foi publicada no *Diário Oficial* de 14 de abril de 1910, de acordo com a lei nº 554²³⁶. Porém a negociação foi concluída somente em 04 de outubro de 1910, quando o acervo passou efetivamente a fazer parte do patrimônio cultural do Estado do Maranhão. Segundo registro da *Revista de Geografia e História do Maranhão* (1946), a Coleção de estampas e os óleos sobre tela constituía-se de 22.677 gravuras (litografias, xilogravuras, águas-fortes e fotogravuras), das quais 6.557 foram identificadas pelo próprio Arthur Azevedo, 360 desenhos e 93 pinturas a óleo de autorias diversas.

Desde a transferência da *Coleção* do Rio de Janeiro para a cidade de São Luís, foi identificado por meio de documentos que o acervo esteve sob a guarda de alguns órgãos públicos da capital maranhense. Inicialmente as obras foram abrigadas no Palácio dos Leões, sede do Poder Executivo do Estado, momento em que algumas gravuras e óleos sobre tela foram destacados do acervo para formar a Pinacoteca do Palácio²³⁷.

²³⁵ Coelho Neto figura entre os intelectuais do período envolvido com as práticas colecionistas. De acordo com Paulo Knauss, foi Coelho Neto que elaborou a introdução ao catálogo da coleção Luiz de Rezende, preparado pelo Leiloeiro Paula Affonso em 1937. Cf. *Colleção Luiz de Rezende*. Rio de Janeiro, Leiloeiro Paula Affonso, julho de 1937.

²³⁶ Trecho publicado no Diário Oficial do Estado do Maranhão: “[...] adquirir as coleções de quadros e obras de arte que pertenceram a Arthur Azevedo, podendo efetuar o pagamento de uma só vez ou em prestações conforme ajustar com a viúva do laureado escritor maranhense.” Arquivo Público do Maranhão.

²³⁷ As pinturas a óleo e parte das gravuras destacadas do restante do acervo passaram por alguns processos de restauro e catalogação ao longo do século XX. Durante o governo de Paulo Martins de Sousa Ramos (1936 a 1945) as pinturas foram restauradas e emolduradas pelo pintor pernambucano

Posteriormente, a outra parte com a maioria dos itens do acervo foi transferido para a Biblioteca Pública Benedito Leite²³⁸. De acordo com o registro do *Dicionário Histórico-Geográfico da Província do Maranhão* após ter figurado na exposição do 3º Centenário da Nova França Equinocial²³⁹ em 1912 a *Coleção* foi entregue à Biblioteca Pública, “local onde em alguns anos sofreu as consequências de sucessivas mudanças e condições de instalações precárias”. Segundo Antônio Lopes (2008, p. 347), o prejuízo ao acervo foi incalculável conforme relata no trecho a seguir:

[...] de 93 telas, que possuía a *Coleção*, restam 53. A *Coleção* como o Estado recebeu, tinha 11.492 estampas, 3.256 litografias e gravuras sobre madeira; 360 desenhos, águas fortes e fotogravuras; 7.544 retratos de homens notáveis; 25 águas-fortes antigas; 93 quadros a óleo de artistas notáveis como J. Dossier, Teixeira da Rocha, Aurélio de Figueiredo, Stefano Cavallaro, Morcaux, G. Puliere, G. Portto, Eduardo Sá, J. Taverol, Médard, Gastão Formenti, Ribet, dentre outros; além de bustos de Rafael Bordallo Pinheiro, Eça de Queiroz; Molière, bronze; estatuetas de Ariosto, Joseph Haydn e Felix Mendelssohn-Bartholdy; porta cartão, relógio, bronze dourado a fogo, mangas e jarras antigas; 506 peças de teatro e obras completas de vários autores dramáticos; 723 volumes de obras diversas. Portanto, o confronto com essa relação e o que resta hoje revela que o desaparecimento foi grande.

Porém, devido às condições desfavoráveis de conservação, aliado ao descaso e prováveis furtos e extravios, calcula-se que a *Coleção* atualmente abrigue cerca de 16.000 itens. Dentre esses estão um volume expressivo de livros ilustrados, álbuns, revistas, manuscritos e parte das pinturas que ainda encontram-se expostas nos salões nobres do Palácio dos Leões. No entanto, a maior parte do acervo é formado por gravuras avulsas, recortes e imagens extraídas de publicações diversas.

Como descrito, trata-se de um conjunto de obras eclético no que concerne aos tipos de representações, técnicas e artistas. Nota-se a presença de temáticas como as representações religiosas, cenas de costumes, motivos orientais, cenas do campo, figuras

Euclides Fonseca. Posteriormente, na gestão de Sebastião Archer da Silva (1947) o pintor húngaro André Werder ficou responsável pela classificação de parte das gravuras e restauro das pinturas a óleo. Em 1966 foi realizada a *Exposição das telas da Coleção Artística Artur Azevedo da Pinacoteca do Palácio dos Leões* e foi organizado um catálogo documentando as pinturas a óleo.

²³⁸ Na Biblioteca Pública Benedito Leite a *Coleção* passou pelos primeiros processos de preservação e catalogação. No ano de 1977 foi executado um projeto de tombamento, catalogação e restauro do acervo sob a coordenação da museóloga Célia Corsino e do gravador Antônio Thyrsó. O projeto, de acordo com as declarações fornecidas por Corsino em entrevista gentilmente concedida via e-mail, foi realizado com recursos do Conselho Federal de Cultura. Na ocasião foi feito um diagnóstico dos itens e, segundo ela, “verificou-se que o estado de conservação era muito precário”. De acordo com a museóloga, “nas antigas mapotecas de madeira da Biblioteca álbuns de litografias eram comidos por larvas e cupins”. Sobre os itens do acervo, ela relata que “alguns livros apresentavam gravuras originais ou primeiras tiragens de artistas célebres como Francisco de Goya e que foram encontrados livros datados do final do século XVIII e do século XIX”.

²³⁹ Certame inaugurado no dia 12 de setembro de 1912 no Palácio dos Leões.

mitológicas, cenas de batalhas e personagens que remetem à antiga cultura grega. Com relação às técnicas há um conjunto significativo de gravuras em metal, porém as estampas litográficas estão em maior número. Junto a esses dados está um grande volume de retratos de artistas, personagens da vida política e cultural, além de caricaturas. Parte dos retratados – nacionais e estrangeiros – são contemporâneos de Arthur Azevedo.

3.6.1 Caracterização do acervo

Devido à diversidade de itens, o acervo pode ser dividido inicialmente pelos suportes nos quais as imagens estão distribuídas. Esta é uma tentativa de traçar um perfil da *Coleção*, a partir das sucessivas pesquisas realizadas, e fazer um detalhamento dos itens de acordo com as características identificadas e as particularidades na forma de organização estabelecidas pelo colecionador. Desse modo, foi feita a seguinte divisão: Álbuns de retratos (formados por gravuras, recortes de jornais e revistas, desenhos e fotografias); Gravuras e recortes avulsos; Álbuns de paisagens e cenas de costumes; Livros; Pinturas; Manuscritos. Para a relação completa dos itens analisados no decorrer da pesquisa, veja o Anexo 2.

3.6.1.1 Álbuns de retratos

Os álbuns de retratos da *Coleção* estão distribuídos em 42 volumes (cada volume possui uma numeração de acordo com os livros de registros) que somados formam um total de 3.956 imagens (gravuras, recortes, desenhos e fotografias). Os recortes e gravuras são os itens predominantes. Os álbuns foram montados por Arthur Azevedo e estão organizados em ordem alfabética de acordo com sobrenome, nome, data de nascimento e morte do retratado colados em etiquetas na margem superior direita das páginas²⁴⁰.

²⁴⁰ O conjunto de álbuns com sobrenomes de letra A é formado por 2 (dois) volumes: o nº 91 (com 95 imagens) e o nº 134 (com 95 imagens). O conjunto de álbuns com sobrenomes de letra B é formado por

No conjunto de imagens estão retratos de escritores, dramaturgos, filósofos, cientistas, papas, políticos, reis e rainhas. Os dados revelam a forma como Arthur Azevedo sistematizava a coleção, organizando os álbuns por ordem alfabética algo que não havia sido detectado até o momento. As informações propõem uma reconfiguração do acervo que na catalogação atual não faz distinção do que é gravura, recorte de jornal, desenho ou fotografia generalizando todas as imagens como “gravura”.

Nesse montante de imagens estão retratos do Ministro francês François Arago [Figura 1], seguido do retrato do político e escritor pernambucano Joaquim Nabuco [Figura 2]. Em outro álbum o retrato do autor da *Divina Comédia*, Dante Alighieri [Figura 3], antecede o recorte representando o busto do pintor itiano Almeida Junior [Figura 4]. O astrônomo francês Jean Baptiste Biot rivaliza como a imagem do príncipe da Prússia Otto Von Bismarck.

No álbum com sobrenomes iniciados com a letra C, por exemplo, encontram-se retratos de Cristóvão Colombo [Figura 5] e da atriz francesa Jenny Colon [Figura 6]. Nesse mesmo conjunto estão os retratos do escritor belga Philippe de Comines, ativo na segunda metade do século XV e do engenheiro e estadista fluminense Benjamin Constant. O álbum de nº 197 (letra D) agrupa, entre outras imagens, um retrato do

5 (cinco) volumes: o nº 73 (com 86 imagens), nº 97 (com 124 imagens), nº 170 (com 123 imagens), nº 195 (com 110 imagens) e o nº 199 (com 119 imagens). O conjunto de álbuns com sobrenomes de letra C é formado por 5 (cinco) volumes: o nº 03 (com 71 imagens), nº 70 (com 79 imagens), nº 98 (com 84 imagens), nº 172 (com 88 imagens) e o nº 186 (com 83 imagens). O conjunto de álbuns com sobrenomes de letra D é formado por 3 (três) volumes: o nº 189 (com 123 imagens), nº 197 (com 105 imagens) e o nº 208 (com 64 imagens). O conjunto de álbuns com sobrenomes de letra E é formado por 1 (um) volume: o nº 96 (com 92 imagens). O conjunto de álbuns com sobrenomes de letra G é formado por 2 (dois) volumes: o nº 154 (com 94 imagens) e o nº 210 (com 86 imagens). O conjunto de álbuns com sobrenomes de letra H é formado por 2 (dois) volumes: o nº 137 (com 101 imagens) e o nº 185 (com 86 imagens).

O conjunto de álbuns com sobrenomes de letra J é formado por 1 (um) volume: o nº 168 (com 100 imagens). O conjunto de álbuns com sobrenomes de letra L é formado por 3 (três) volumes: o nº 136 (com 93 imagens), o nº 131 (com 97 imagens) e o nº 191 (com 103 imagens). O conjunto de álbuns com sobrenomes de letra M é formado por 3 (três) volumes: o nº 37 (com 111 imagens), o nº 65 (com 110 imagens) e o nº 139 (com 100 imagens). O conjunto de álbuns com sobrenomes de letra N é formado por 1 (um) volumes: o de nº 109 (com 107 imagens). O conjunto de álbuns com sobrenomes de letra P é formado por 2 (dois) volumes: o de nº 21 (com 123 imagens) e outro Sem número (com 96 imagens).

O conjunto de álbuns com sobrenomes de letra R é formado por 1 (um) volume: o de nº 30 (com 81 imagens). O conjunto de álbuns com sobrenomes de letra S é formado por 3 (três) volumes: o nº 32 (com 86 imagens), o nº 123 (com 77 imagens), o nº 158 (com 79 imagens) e o nº 207 (com 95 imagens).

O conjunto de álbuns com sobrenomes de letra T é formado por 1 (um) volume: o nº 184 (com 135 imagens). O conjunto de álbuns com sobrenomes de letra V é formado por 1 (um) volume: Sem número (com 130 imagens). Nesse conjunto de álbuns encontram-se 5 (cinco) volumes mesclados com diferentes letras de sobrenomes, a saber: o nº 95 (letras G/J – com 91 imagens), o nº 130 (letras W/Y/Z – com 90 imagens), o nº 131 (letras A/B/C/D/H/L/M – com 31 imagens), o nº 145 (letras C/K – com 72 imagens) e o de nº 171 (letras F/H/L/M – com 41 imagens).

pintor francês Jules Dupré e na sequência uma litografia representando o pintor flamengo Antoon van Dyck.

Desse modo, nota-se que a distribuição dos retratos não obedece a uma organização por tema ou período²⁴¹. No álbum de letra “S”, por exemplo, o retrato do Conde de Saint-Simon, filósofo e economista nascido na segunda metade do século XVIII está ao lado do pianista francês Charles-Camille Sains Saëns (1835-1921). O retrato de Louis Rodolphe Salis [Figura 34], empresário fundador do lendário cabaret francês *Le Chat Noir* encontra-se ao lado do retrato do ex-presidente da República Campos Salles.

Outra constatação foi a data de falecimento de alguns retratados – como do pianista Charles-Camille Sains Saëns –, que são posteriores ao falecimento de Arthur Azevedo. Pela data (1921), o acervo já estava em São Luís do Maranhão. Isso aponta que posteriormente foi dada continuidade, ou complementada, a organização dos álbuns. Essa complementação provavelmente foi feita nos projetos de catalogação do acervo executados entre as décadas de 1970 e 1980, na Biblioteca Pública Benedito Leite.

O detalhamento de parte desses itens, conforme exposto, sinaliza o caráter enciclopédico que a documentação por imagem adquire. A junção de retratos de personagens de destaque das ciências, da política, da literatura e das artes denota de alguma forma o grau de erudição do colecionador que ao reter no seu espaço privado imagens que evocam prestígio e sabedoria atribui às mesmas uma dimensão aurática.

Diante desse grande contingente de imagens, nota-se que Arthur Azevedo seguiu uma tendência internacional e que remonta a uma longa tradição que foi colecionismo de retratos. Sobre a produção e circulação de retratos, Castelnovo (2006, p. 7) sublinha que esse foi “durante séculos um dos gêneros artísticos mais difundidos e procurados, quer se tratasse de fazer-se representar, quer se quisesse ter a imagem de pessoas queridas ou de personagens poderosos”.

Na Grécia antiga, segundo o historiador suíço Jacob Burckhardt, era comum os autorretratos de artistas, cercados muitas vezes de lendas e anedotas. No Renascimento, mais especificamente no contexto da pintura italiana, Burckhardt chama atenção para o surgimento do retrato militar, o retrato individual dos grandes governantes e o retrato

²⁴¹ Os volumes encontram-se distribuídos nos armários juntamente com os demais livros ilustrados, álbuns de paisagens e revistas do acervo. Penso que o correto seria separar esse conjunto distinguindo-o dos demais itens dando maior unidade à *Coleção*.

individual familiar produzido para o ambiente doméstico, “ainda que estes modelos tenham surgido de forma esparsa pelos séculos XIV, XV e XVI e em lugares distintos”.

A presença do retrato na sociedade italiana durante o século XV pode ser notada em Veneza com o surgimento de uma pintura retratística pública, em grande quantidade, a qual interage com o retrato individual e que representa uma característica típica daquela cidade que foi o colecionismo. Sobre a produção de retratos em profusão na Europa, Burckhardt destaca que o século XV foi o momento em que qualquer indivíduo europeu, não necessariamente italiano, que tivesse percorrido o Ocidente poderia perceber a presença da pintura retratística, e sua condição de gênero amplamente desejado e expresso. Sobre esse espraiamento do retrato o historiador preconiza que:

De Portugal à Hungria, seria possível [...] notar uma preponderância decisiva dos retratos até mesmo nos monumentos sepulcrais e naqueles públicos, em relação às melhores obras que a Europa setentrional podia exibir. Com espanto, teria se dado conta do monumento portátil: a medalha. Talvez, frente aos maravilhosos retratos sobre madeira, teria intuído que naquele momento somente a vida era, na realidade, potencializada, que a sua concepção não era ainda alta, e a verdade era privada de ilusões, e que quem não a desejasse podia também prescindir do retrato. Ao passo que nos então raros retratos femininos a beleza permanecia contida, e não ainda feita valer plenamente. E, entretanto, teria descoberto o caráter do retrato posto com firmeza sob a égide de uma representação extremamente desenvolvida da existência humana, que vivia e triunfava tanto no nome de uma grande devoção popular, quanto naquele de uma formação cultural laica e rica²⁴².

O interesse pela produção e o colecionismo de retratos com representações tanto no âmbito da vida pública como privada percorreu os séculos seguintes e chegou aos oitocentos ampliado pela presença de técnicas como a litografia e posteriormente a fotografia. Galienne Francastel (1969, p. 161) chama atenção para esse momento extraordinário de desenvolvimento do retrato no século XIX em que “os burgueses desejavam possuir tudo que antes era privilégio das classes dominantes. Jamais em época alguma, a necessidade de personalização foi tão grande”.

Os retratos em gravura eram principalmente reproduções de pinturas, desenhos e fotografias. Foi desse modo que retratos de personalidades da vida política e cultural foram reproduzidos em larga escala. O pesquisador francês Manuel Charpy (2010) reforça esse poderio da retratística assinalando que tamanho era o interesse pela

²⁴² BURCKHARDT, Jacob. **O retrato na pintura italiana**. Tradução para o português efetuada pelo Prof. Dr. Cássio da Silva Fernandes, a partir do texto em alemão (BURCKHARDT, Jacob. *Das Porträt in der Malerei*, in: BURCKHARDT, J. **Jacob Burckhardt Werke**. Band 6. München; Basel: C. H. Beck; Schwabe & Co., 2000, pp. 147-281), cotejado com a edição italiana (BURCKHARDT, Jacob. **Il ritratto nella pittura italiana**, in: BURCKHARDT, J. **L'arte italiana del Rinascimento**. Volume III. A cura di Maurizio Ghelardi e Susanne Muller. Venezia: Marsilio Editori, 1994, p. 161-324).

produção de retratos que no *Salon* de 1844 de 2.000 obras, 673 eram retratos de indivíduos ligados ao universo burguês. Número que aumentou nas décadas seguintes com as exposições de retratos organizadas pelos grupos de artistas e marchands. Além dos retratos individuais houve também uma vasta procura por retratos de família. A duração desse fenômeno perdurou, segundo Charpy, pelo menos nas duas décadas seguintes de modo que o gosto pelo retrato permanecia como uma epidemia.

O daguerreotipo respondeu com efeito a essa demanda como uma técnica que combinava todas as vantagens: o tempo reduzido de pose, a precisão e o suporte das miniaturas. Porém nos anos 1840 o preço era elevado, entre 50 a 300 francos. Em 1849 já eram 100.000 daguerreotipos nos ateliês parisienses. Sobre esse sucesso Baudelaire (1859) escreve na ocasião do *Salon* que naquele período “a sociedade imunda precipitou-se, como um único Narciso, para contemplar sua trivial imagem sobre o metal”.

No Brasil, durante o século XIX, o retrato foi uma prática recorrente entre pintores e gravadores que tinham entre os seus principais clientes personagens da vida política, membros da alta sociedade, intelectuais e escritores. Devido ao volume de encomendas a retratística foi também uma das principais fontes de renda dos artistas. Desse modo, imagens de pessoas notáveis e também de anônimos foram exaustivamente reproduzidas por meio da gravura, dispostas nos ambientes domésticos e comercializadas.

Diante desse contexto é possível não somente caracterizar e contextualizar com maior precisão parte dos itens colecionados por Arthur Azevedo, como também estabelecer uma relação com a sua atividade jornalística. Uma vez que, o dramaturgo buscou instituir um caráter inovador aos seus jornais por meio da utilização do retrato como parte do processo de comunicação, e ampliando na imprensa do Rio de Janeiro o nicho de jornais e revistas voltados para a publicação daquele gênero.

3.6.1.2 *Itens avulsos*

A *Coleção* agrupa um conjunto de gravuras e recortes avulsos que estão acondicionadas individualmente em envelopes e distribuídos em treze mapotecas: as mapotecas de 1 a 10 possuem dez gavetas cada e as de número 11 a 13 possuem cinco

gavetas cada. Uma gaveta acomoda 50 itens (gravuras e recortes) que somados formam um montante de 5.727 peças, porém o número de gravuras é superior ao de recortes. As imagens são uma mescla de representações de retratos, paisagens, cenas de batalhas, cenas bíblicas, cenas de costumes, caricaturas etc.

Para um detalhamento mais preciso desse núcleo de itens avulsos, durante a pesquisa foram contabilizados todos os retratos avulsos desse montante e cheguei ao número de 2.394 (gravuras e recortes). Essa contagem teve o objetivo de dar uma dimensão dos tipos de representações que estão presentes no acervo. Ao subtrair esse numerário do valor total de 5.727 chegamos a um montante de 3.333 imagens com representações diversas, denotando que no núcleo de itens avulsos os demais tipos de representações são superiores à quantidade de retratos.

3.6.1.2.1 Retratos avulsos

No conjunto localizam-se estampas gravadas por A. de Pinho²⁴³ representando D. Pedro I, Francisco de Paula Pinho (Presidente da Junta Central de Higiene Pública), Comendador Antônio Pedro de Carvalho, D. Carlota Leal Milliet (Imperial Academia de Música e Opera Nacional) e Severiano Rodrigues Martins. Entre os itens está o retrato do Maestro Leopoldo Miguez [Figura 65] gravado por Henrique Bernardelli datado de 1907. De autoria do retratista Augusto Off estão as imagens de Quintino Bocaiuva²⁴⁴, José Maria da Silva Paranhos (Visconde do Rio Branco) e do Conselheiro José Maria da Silva. De autoria de Décio Villares “esse pintor poeta que idealiza mulheres vaporosas, diáfanas [...]”²⁴⁵ estão os retratos de D. Amanda Paranaguá Doria e D. Izabel Labourdonay G. Roque de Pinho.

Do renomado editor e litógrafo francês Sebastien Auguste Sisson a *Coleção* abriga trinta e nove litografias que fazem parte da *Galeria dos brasileiros ilustres – Os contemporâneos* considerada uma das mais importantes publicações de retratos originais do período. As litografias executadas no Brasil a partir de desenhos originais de Sisson destacaram-se por sua qualidade equivalente à dos melhores trabalhos

²⁴³ Antônio de Pinho Carvalho (? – 1895) – Litógrafo-retratista.

²⁴⁴ Impresso na *Lith. a Vapor Angelo&Robin* – estabelecimento de propriedade de Angelo Agostini e Paulo Robin.

²⁴⁵ AZEVEDO, Arthur. *Diário de Notícias, De Palanque*, 13 de fevereiro de 1886.

europeus. De acordo com o pesquisador Pedro Corrêa do Lago (2009), a coleção completa é formada de 84 retratos e nem a Biblioteca Nacional nem a Biblioteca Mindlin possuem essas estampas. Sendo possível localizar 75 dessas gravuras na coleção *Brasiliana* do Itaú.

Dentre os retratados que compõem a *Galeria dos brasileiros ilustres* estão: Alexandre José de Sequeira, Arthur Napoleão, Barão de Iguarassú, Barão de Ipojuca, Barão de Muritiba, Barão de Piraquara, Conselheiro Batista Oliveira, Dionísio da Cunha Ribeiro Feijó, Francisco de Salles Torres Homem, Gabriel Rodrigues dos Santos, Gomes de Menezes, Gomes de Campos, Jerônimo Francisco Coelho, João Crisostino Callado, João Paulo dos Santos Barreto, João Pedro da Veiga, João Welkens de Mattos, Joaquim Pinho de Campos, João Vicente Martins, Joaquim Marcelino de Brito, José Ascenço Costa Ferreira, José Clemente Pereira, José Maria da Silva Bitencourt, Luís Antônio de Sampaio Viana, Marquês de Mont`Alegre, Marechal Felizardo Sousa e Mello, Marquês de Paraná, Monsenhor Marcondes de Oliveira Cabral, D. Manoel de Assis Mascarenhas, D. Manoel Joaquim da Silveira (Arcebispo da Bahia), Paulino José Soares de Souza (Senador do Império), Polidoro da Fonseca Quintanilha, Sebastião do Rego Barros, Sergio Teixeira de Macedo, Silveira da Motta, Visconde de Itaborahy, Visconde de Sapucahy, Visconde de Sepetiba, Barão de Mauá.

No núcleo de retratos avulsos localizam-se um raro conjunto de estampas representando Cosme de Médicis [Figura 51], Henrique Christiano Heinecken, Filipe Hecquet, João Kepler, Angelica Kauffmann e D. João II [Figura 68] provenientes da *Collecção de Retratos*²⁴⁶, publicado pela Imprensa Régia. As gravuras são de autoria de J. J. Souza (João José Ferreira de Souza), artista que lecionou desenho na Academia Militar do Rio de Janeiro entre 1810 e 1820, e foram executadas a partir dos desenhos do Padre Antônio do Carmo Pinto de Figueiredo Mendes Antas que assina as obras com a abreviação A. do Carmo²⁴⁷. Os itens indicam o interesse do colecionador pela gravura produzida no Brasil durante o início do século XIX, importante registro sobre o período de abertura das atividades gráficas no país.

Somam-se a esse conjunto gravuras representando Magalhães de Azeredo [Figura 66], Martins Junior [Figura 67], Camillo de Monserrat, Mendes da Rocha,

²⁴⁶ *Collecção de Retratos de todos os homens, que adquirirão nome pelo gênio, talento, virtudes, etc., desde o princípio do mundo até nossos dias. Desenhado das medalhas e dos retratos pintados pelos mais célebres artistas*, Rio de Janeiro, Imprensa Regia, 1816.

²⁴⁷ Padre Antonio do Carmo Pinto de Figueiredo Mendes Antas – foi professor de desenho da Academia da Marinha desde 1808.

Prudente de Moraes, Augusto Teixeira de Freitas, Lauro Muller, Francisco Leite Bittencourt Sampaio, João de Saldanha da Gama e D. Thereza Christina. As estampas são de autoria do gravador Modesto Brocos artista que “maneja com talento a ponta de água-fortista”²⁴⁸.

Do gravador Ignácio Weingärtner²⁴⁹, irmão do pintor Pedro Weingärtner, foram localizados os retratos de um Almirante (nome não foi identificado) e de um Barão (nome não foi identificado). As estampas foram impressas na litografia de Emilio Wiedmann, fundador da primeira litografia de Porto-Alegre em 1860. De autoria do pintor e desenhista francês Louis Alex Boulanger, fundador do quinto ateliê litográfico do Rio de Janeiro (1829), o acervo possui um retrato gravado de Antônio José Monteiro de Barros (deputado por Minas Gerais).

Entre os retratos avulsos chama atenção imagens de pintores, arquitetos, escultores, historiadores da arte e colecionadores atuantes entre os séculos XV ao XIX compondo uma ampla galeria de artistas célebres como Giorgio Vasari [Figura 50], Lorenzo de Medici [Figura 52], Rafael Sanzio [Figura 54], Michelangelo Buonarroti [Figura 55], Benvenuto Cellini, Peter Paul Rubens [Figura 58], Rembrandt Harmenszoon van Rijn, Bartolomé Esteban Murillo, J. J. Winckelman, François Boucher, Antoon van Dyck [Figura 59], Francisco de Goya [Figura 61], Jean-Baptiste Camille Corot [Figura 62], Edmond de Goncourt [Figura 63], Gustave Courbet, entre outros.

No conjunto estão retratos de gravadores acompanhados do epítome da vida do retratado. As estampas simbolizam o interesse de Arthur Azevedo pelos artistas que constituíram a história da gravura ao longo dos séculos. Entre os representados estão Jacques Callot [Figura 44], gravador a água-forte, atuante na Itália e na França que ao lado de Abraham Bosse foi um dos responsáveis em elevar o patamar da gravura no século XVII colocando-a em igualdade à pintura e a escultura na Academia Francesa. Somam-se os retratos de Claude Melan [Figura 40], Robert Nanteuil [Figura 46], Gerard Edelinck [Figura 49] atuantes no século XVII e Charles-Nicolas Cochin [Figura 39], gravador ativo no século XVIII e que possuiu ateliê na rue Saint Jacques (Paris), local que se instalaram algumas das grandes casas de edição do período. Nesse núcleo também se encontram os retratos dos gravadores franceses Jean Joseph Balechou [Figura 45], Nicolas de Launay [Figura 47], Jean-Michel Moreau (*le jeune*) [Figura 48],

²⁴⁸ AZEVEDO, Arthur. *O Paiz, Palestra*, 6 de fevereiro de 1901.

²⁴⁹ Ignácio Weingärtner (1845-?) – Litógrafo atuante em Porto Alegre.

e de Francesco Bartolozzi [Figura 41], gravador italiano atuante entre os séculos XVIII e XIX nas cidades de Londres, Lisboa e que foi responsável pela direção da oficina de gravura da Imprensa Regia no Rio de Janeiro entre 1802 e 1815.

No conjunto de retratos localizam-se ainda imagens oriundas de publicações da época como o retrato da Condessa d'Eu publicado na revista *Polyanthéa* a partir de uma pintura de Belmiro de Almeida; o busto de Raimundo da Silva e Cunha (secretário da Tesouraria da Fazenda) publicado no jornal *A Locomotiva* (Bahia); retrato do pintor Victor Meirelles publicado na edição de n. 7 do jornal *O Guarany*; os retratos de Matheus de Andrade, Emilia Adelaide e Ernesto Rossi publicados no suplemento da *Semana Illustrada*; o retrato do General Manoel Luiz Osório litografado por Ângelo Agostini e publicado em *A Vida Fluminense*.

3.6.1.2.2 Estampas avulsas – paisagens

No conjunto de estampas avulsas estão dezenove paisagens coloridas registrando a cidade do Recife e seus arredores de autoria do litógrafo Franz Heinrich Carls [Figura 89]²⁵⁰. Embora localizadas no conjunto de estampas avulsas são originariamente integrantes do álbum publicado por Carls em 1873. As gravuras representam a cidade de Santo Agostinho, Apipucos, Olinda, Ponte da Boa Vista, Pernambuco, Entrada da Barra do Recife, Ponte S Izabel, Pátio do Terço, Rua Barão da Victoria, Theatro de S. Isabel, Continuação das Vistas da Passagem de Madalena, Olinda, Propriedade do Dr. Augusto Frederico, Soledade, Ponte de Uchôa, Caxangá, Sitio de João José, Ponte da Passagem da Magdalena e São José.

No conjunto de paisagens estão quatro panoramas de Manuel Ricardo Couto litografadas por Theodore Muller e Louis-Théodore Eugène Gluck, impressas na *Imprimerie Lemercier* representando as cidades de São Luís [Figura 80], Salvador, Belém [Figura 81] e Maceió [Figura 82] no ano de 1863. Pouco se sabe da passagem de Couto pelo Brasil, um breve registro de Marc Ferrez informa de sua presença entre os

²⁵⁰ Franz Heinrich Carls (1827-1909) – litógrafo e desenhista alemão fundou em 1861 a *Casa Litographica* em Recife (PE), considerado pelos estudiosos como o melhor impressor-litógrafo de Pernambuco entre os anos 1860 e 1880.

artistas que documentaram as paisagens do Recife e Bahia²⁵¹. Além das representações de paisagens brasileiras encontra-se uma gravura sem título representando uma cena portuária com navios atracados. De acordo com a assinatura na margem, provavelmente é de autoria do célebre gravador holandês Hercules Seghers atuante no século XVII [Figura 74].

Nesse conjunto chama atenção ainda a representação do Porto de Ericeira (Portugal) de autoria de J. Pedrozo, impresso por Lallemant frères (1878); uma paisagem intitulada *Talhados do Araripe*, litografia atribuída a Capanema e impressa no Instituto Artístico, estabelecimento fundado pelos irmãos Fleiuss em 1860 e a *Paisagem tomada dentro da Tapada d'Ajuda* (Lisboa), estampa desenhada e gravada por Patrício²⁵² e impressa na Academia de Belas Artes de Lisboa.

3.6.1.2.3 Estampas com representações diversas

Dentre as cenas do cotidiano estão uma gravura retratando o escritor Alexandre Dumas em seu gabinete; cenas fúnebres como a reprodução de uma pintura de Paul Delaroche, que registra o velório de Olivier Crowell e a morte do pintor Theodore Gericault, a partir da pintura de Ary Scheffer; cenas de matrimônio como em *Le Contrat*, a partir da pintura de Jean Honoré Fragonard. Uma estampa gravada por Francesco Bartolozzi reproduzindo uma pintura de Hamilton: *April* (cena de uma família pescando); *Le repas interrompu* e *Le fil Rompil* ambas impressas na Goupil.

Gravuras com representações de cenas mitológicas e com referências à Grécia Antiga como a litografia *Les loisirs de Virgile* e *Les Baigneuses* – estampa reproduzindo uma pintura de La Hire e impressa pelo editor Félix Hermet (Paris); *Apollon et les Bergers*; *Danse Antique*, reprodução de uma pintura de Camille Corot exposto no *Salon* de Paris de 1875 impressa na Lemerrier; estampa de Romão Eloy²⁵³, impressa na oficina do Arco do Cego representando cinco crianças brincando no campo [Figura 110].

²⁵¹ Ver *Álbum Lembrança da Exposição Iconográfica e Bibliográfica Bahiana*. Prefeitura Municipal de Salvador, 1951.

²⁵² Antônio José Patrício (1827-1858) – Pintor e gravador nascido em Lisboa.

²⁵³ Romão Eloy de Almeida foi diretor da oficina de gravura da Casa Literária do Arco do Cego em Portugal e trabalhou com o gravador Paulo dos Santos Ferreira Souto na Imprensa Regia no Rio de Janeiro desde sua fundação em 1808.

Nesse conjunto encontram-se ainda representações de monumentos arquitetônicos, entre as quais uma gravura do modelo em madeira das novas construções da alfandega da Corte exposto na Exposição Nacional de 1861 de autoria de Manuel de Araújo Porto Alegre e Guilherme Capanema. Litografias publicadas em suplementos de periódicos, a saber: do jornal *A Vida Fluminense* localizam-se duas estampas *O ataque da ilha de Redenção* [Figura 97] e *A rendição de Uruguaiana* [Figura 98] de Pedro Américo; a capa do jornal *Ostensor Brasileiro*²⁵⁴; do jornal francês *La Chronique Parisienne*, uma estampa de título *Un écrivain publie en Espagne*.

Somam-se aos itens avulsos um conjunto de caricaturas recortadas de jornais e revistas, em especial uma série que retrata Arthur Azevedo. São retratos do dramaturgo para a *Revista Renascença* de autoria de Henrique Bernardelli; outro publicado no *Jornal para Todos* de São Luís, datado de 10 de outubro de 1877 de autoria desconhecida. Um recorte extraído do semanário português *Antônio Maria*, que trás junto da imagem de Azevedo um texto informando sua chegada a Lisboa, datado de 21 de dezembro de 1882; caricatura feita por Bybyo e publicada no jornal *O Tagarela*, e as caricaturas de Gil, Augusto Rocha, Julião Machado, Raul Pompéia e Kalixto, todas representando o dramaturgo maranhense em tipo cômico.

3.6.1.3 Álbuns de paisagens e cenas de costumes

O acervo possui uma significativa quantidade de álbuns de paisagens e cenas de costumes que estão acondicionados em mapotecas separados dos itens avulsos. Nesse conjunto é flagrante o interesse de Arthur Azevedo pela iconografia brasileira com registros de paisagens naturais, urbanas e do trabalho escravo nas fazendas.

Um dos itens emblemáticos é o álbum com 56 litografias representando paisagens do Rio de Janeiro e Bahia a partir de fotografias do francês Victor Frond impressas na *Imprimerie Lemercier* [Figuras 83 e 84]. As imagens, embora não estejam acompanhadas de capa ou texto, certamente integravam o álbum *Brasil Pitoresco*, publicação que foi considerada um dos mais importantes projetos iconográficos do

²⁵⁴ Jornal literário e pictorial publicado no Rio de Janeiro sob a direção de Vicente Guimarães e João José Moreira em atividade durante os anos 1845-1846. Periódico que se tornou famosa pela publicação de estampas litográficas impressas pelas oficinas Ludwig&Briggs e Heaton&Rensburg.

período não somente entre os livros ilustrados sobre o Brasil, mas também para a história da fotografia.

Encontra-se entre os itens o álbum com 18 litografias²⁵⁵ coloridas a partir dos desenhos do pintor e diplomata inglês William Gore Ouseley que residiu no Rio de Janeiro a partir de 1823 e que retratam o litoral e a região serrana do Rio de Janeiro, e parte do litoral do Estado da Bahia. As gravuras fazem parte do álbum *Views in South America* atribuídas ao litógrafo inglês J. Needham [Figuras 85 e 86]. Segundo Lago (2009, p. 318), o preparo do álbum em Londres “mobilizou de tal forma a sociedade inglesa que, reza a lenda, a própria Rainha Vitória teria se envolvido na seleção das 25 gravuras”. O famoso álbum produzido a partir de desenhos do pintor alemão Johann Moritz Rugendas, com paisagens, cenas de costumes e do trabalho escravo nos Estados do Rio de Janeiro, Bahia e São Paulo enriquece esse conjunto. São 67 litografias em preto e branco gravadas por Louis Pierre-Alphonse Bichebois e Victor Adam [Figura 90].

Somam-se às representações de temas nacionais, álbuns com vistas de cidades italianas. As gravuras reportam às *vedutas* executadas por pintores italianos que reproduziam paisagens naturais e urbanas buscando a máxima fidelidade ao real tendo como público alvo os visitantes que chegavam a cidades como Veneza e Roma durante a viagem do Grand Tour.

No acervo encontram-se o volume com treze vistas das cidades de Roma, Milão, Turim, Nápoles, Prócida, Vietri, Palermo, Monreale, Siracusa, Taormina e Catânia litografadas por Bachelier a partir dos desenhos de Philippe Benoist. As gravuras impressas na *Imprimerie Lemerrier* foram publicadas pela *éditeur Bulla*, localizada na *rue Tiquetonne*, 18 (Paris)²⁵⁶. O álbum *L'Italie a vol D'Oiseau* com nove vistas das cidades de Livorno, Veneza, Messine, Pérouse, Come, Brescia, Modena e Bergamo amplia esse conjunto de vistas italianas com gravuras litografadas por A. Guesdon, publicadas por A. Hauser, editor com estabelecimento situado no *Boulevard des Italiens*, 11, e também impressas na *Lemerrier*.

Junto aos volumes que documentam paisagens está o álbum com vinte gravuras em metal de autoria dos gravadores Duthé e A. Gouyon. As estampas foram produzidas a partir das pinturas de Peter Paul Rubens executadas em 1621 retratando as glórias e

²⁵⁵ Álbum encadernado em capa dura com o título “Coleção Artur Azevedo” (1946).

²⁵⁶ O estabelecimento pertenceu a uma família de gravadores, editores e marchands de estampas atuantes na capital francesa até a segunda metade do século XIX e foi fundado por François Bulla, *le père*, em 1814.

lutas de Marie de Médicis, rainha da França [Figura 102]. Além dos volumes em preto e branco encontra-se um álbum com vinte e sete estampas coloridas representando personagens da Ásia e África litografados por J. L. Palhares Jr. e M. Luiz da Costa.

3.6.1.4 Álbuns de gravuras com anotações de Arthur Azevedo

Em meio aos livros da *Coleção*, que estão acondicionados em armários, encontram-se álbuns de gravuras com anotações de Arthur Azevedo nas folhas de rosto informando títulos, artistas, técnicas e datas. Alguns informam a procedência das gravuras, se pertenceram ao espólio de um colecionador, foram arrematadas em leilão ou recebidas como doação. Entre os colecionadores citados estão João Alves Mendes da Silva, Antônio Cambiaso²⁵⁷, Francisco Rodrigues de Paiva e Frederico Pinheiro. Nos álbuns analisados observei o nome de Francisco Rodrigues de Paiva²⁵⁸ como o mais citado entre os que presentearam Arthur Azevedo com gravuras.

Um álbum sem título reúne treze estampas ilustrando a vida de Friedrich der Grosse: “Quatorze estampas ilustrando fatos da vida de Frederico ‘o Grande’ (Friedrich der Grosse)²⁵⁹”. As obras pertenceram ao espólio do colecionador João Alves Mendes da Silva e foram oferecidas ao dramaturgo por Frederico Pinheiro em outubro de 1901 [Figura 184]. No álbum com figuras de *L’histoire de France* as anotações estão em português e francês. O texto informa que algumas imagens foram desenhadas por J. M. Moreau²⁶⁰ – *le jeune*, gravadas por Le Bas²⁶¹ e datam de 1785. Outras 27 estampas são de Lépicié e Monet, as demais de autoria de Moreau. No mesmo álbum também constam quatro cartas geográficas do atlas de Mentelle²⁶².

Em um álbum com cinco estampas Azevedo informa que as obras compõem a série desenhada por Heloise Cotrim, esposa do pintor G. Leloir, para ilustrar o romance

²⁵⁷ Proprietário da Galeria Cambiaso (RJ).

²⁵⁸ Francisco Rodrigues de Paiva – alfarrabista brasileiro proprietário do *Bric-à-Brac*, estabelecimento de compra e venda de livros, manuscritos, autógrafos, estampas, moedas, medalhas, móveis e objetos de arte localizado na Rua da Lapa, 87.

²⁵⁹ Frederico II (1712-1786) – Rei da Prússia de 1740 até o ano de seu falecimento.

²⁶⁰ Jean-Michel Moreau (1741-1814) – Trabalhou com decorações de teatro e ilustrou obras clássicas de Molière e La Fontaine.

²⁶¹ Jacques-Philippe Le Bas (1707-1783) – Gravador francês, foi membro da *l’Académie royale de peinture et de sculpture de Paris*.

²⁶² A transcrição do manuscrito ficou comprometida pelo avançado estado de deterioração do papel, a difícil compreensão da letra e o conteúdo bilíngue.

“O grande errante” de Eugenio Sue. As imagens, segundo ele, são “mais ou menos” de 1850, e foram adquiridas de um livreiro na rua de São José em 6 de janeiro de 1900 [Figura 187]. Nesse conjunto estão quinze estampas encadernadas com a seguinte anotação do colecionador: “Quinze magníficas estampas do século XVIII, arrancadas de um livro de viagens que não sei qual seja. Pertenciam ao espólio do colecionador João Alves Mendes da Silva. Deu-me as o Sr. Frederico Pinheiro em 29 de outubro de 1901”.

Em um álbum com dez imagens, Azevedo registra as seguintes informações: “Estão aqui dentro dez estampas, que são as de nº 5, 10, 12, 18, 19, 22, 25, 26, 31 e 35 da série de quarenta estampas intitulada *Histoire des a Tions Extraordinaires de Samson*, desenhadas por François Verdier²⁶³ em 1698, e publicadas em princípio do século XVIII, em Paris, pelo celebre gravador-escritor François Chereau²⁶⁴. Segue o detalhamento das estampas informando que “as de nº 5 a 19 foram gravadas por Charles Simonneau²⁶⁵, as de nº 10, 22, 26 e 35 por Jean Baptiste de Poilly²⁶⁶, as de nº 12 a 18 por Jean Audran²⁶⁷, e as de nº 25 a 31 por Benoît Audran, irmão do precedente²⁶⁸”. Todos esses gravadores, de acordo com Azevedo, foram notáveis. Sobre o estado de conservação dos itens observa: “não obstante terem as margens cortadas e haverem sido recentemente coladas em papel, as estampas se acham relativamente bem conservadas, com exceção da nº 26 que infelizmente está rasgada [...]”. As estampas lhe foram enviadas pelo galerista Antônio Cambiaso.

No volume com quarenta e cinco vistas da cidade de Amsterdam, quarenta encontram-se numeradas e foram gravadas por A. Lutz e W. H. Hoogkamer²⁶⁹. As obras foram recebidas do Sr. Francisco Rodrigues de Paiva em setembro de 1902. Em outro volume encontram-se quarenta estampas alemãs que “foram arrancadas de um livro imenso e apresentando vários países” [Figura 186]. Em seguida Arthur Azevedo menciona que cinco das estampas são gravadas por Winkles e Fromel²⁷⁰, duas por Kunstverlag, uma por cada um dos seguintes gravadores: Winkles, Herzer, Jules

²⁶³ François Verdier (1651-1730) – Pintor e gravador francês foi aluno e assistente de Charles Le Brun.

²⁶⁴ François Chereau (1680-1729) – Gravador e editor estudou com Girard Audran.

²⁶⁵ Charles Simonneau (1639-1728) – Gravador francês foi aluno de Noël Coypel e de Guillaume Chasteau.

²⁶⁶ Jean Baptiste de Poilly (1669-1728) – Desenhista e gravador francês.

²⁶⁷ Jean Audran (1667-1752) – Gravador francês pertencente a uma família de pintores e gravadores originários da região de Lyon.

²⁶⁸ Benoît Audran (1661-1721) – Também conhecido como Audran *o velho*, estudou gravura com seu tio o célebre gravador Girard Audran.

²⁶⁹ Willem Hendrik Hoogkamer (1790- 1864) – Gravador atuante na cidade de Utrecht (Holanda).

²⁷⁰ Karl Ludwig Frommel (1789-1863) – gravador alemão fundou em 1824 um ateliê de gravura em metal na Inglaterra juntamente com o inglês Henry Winkles (1801–1860).

Worms, Lambert, Rudolph, Rosmaisler, Gugeler, Schnell, Abresch²⁷¹ e as demais são de autores não identificados. Ao final informa que as obras eram procedentes do espólio do colecionador João Mendes da Silva e que as comprou do Sr. Francisco Rodrigues de Paiva. No álbum com doze estampas doado por Simão da Motta estão o “Frontispício e onze figuras de uma edição de Telemaco gravadas por Lorieux sculp²⁷²”, anotação de Arthur Azevedo datada de 27 de janeiro de 1904.

As informações localizadas nos álbuns comprovam a articulação de Arthur Azevedo para a formação de seu acervo a partir de aquisições em leilões, galerias, livrarias, ateliês de artistas e compra de itens remanescentes de outras coleções. Essa busca do dramaturgo em reunir novos itens pode ser igualmente detectada na atividade de crítico, ou seja, o dramaturgo em um duplo gesto de crítico e colecionador percorria ateliês e galerias em busca da notícia para suas crônicas e obras para sua *Coleção*.

3.6.1.5 Revistas

Entre as revistas do acervo estão os exemplares 25 a 37 da revista *Les Arts*, datados de 1904 [Figura 177]. Os exemplares da revista encontram-se encadernados em um só volume contendo todas as publicações daquele ano. O conteúdo da publicação é composto de artigos sobre acervos de museus, galerias e coleções particulares e informa sobre a venda de acervos, aquisição de obras e o movimento do mercado da arte em geral.

No conjunto de revistas internacionais estão exemplares da *Revue Illustrée* e *Le Panorama*. A última trás em seu conteúdo imagens femininas a partir de reproduções fotográficas e obras de diferentes artistas – pintores e gravadores. Cada número da revista aborda um tema distinto tratado por meio das imagens. A publicação, voltada para o público feminino, aborda temas como o casamento, hábitos domésticos, de higiene, além de fazer referência ao nu.

Nas crônicas dos jornais Arthur Azevedo ocasionalmente citou publicações estrangeiras como a *Revue Illustrée* em razão de notícias internacionais que pudessem

²⁷¹ Franz Abresch – Gravador atuante no século XIX, foi aluno de Karl Ludwig Frommel.

²⁷² Provavelmente refere-se a Julien Lorieux (1876-1915), que foi aluno de Alexandre Falguière e membro da *Société des artistes français*.

ser de interesse do público carioca. A presença desses periódicos entre os itens do acervo realça, mais uma vez, a fluidez entre o hábito de colecionar e produzir notícia.

3.6.1.6 Pinturas

O conjunto de pinturas da *Coleção* quando adquirido pelo Governo do Maranhão era composto de 93 peças. Antônio Lopes no verbete sobre a *Coleção* publicado na 2ª edição do *Dicionário Histórico-Geográfico da Província do Maranhão* informa que por volta dos anos 1930-1940 restavam 53 obras. Durante as pesquisas localizei apenas 39 pinturas que estão distribuídas nas salas de visita e na parte privada do Palácio dos Leões assim como na reserva técnica da Curadoria de Bens Culturais. Esse descompasso demonstra que as perdas e extravios subtraíram mais da metade do conjunto. Sobre tamanho desfalque, o pesquisador Eliézer Moreira (1996) informa que entre as obras do acervo havia um retrato da Marquesa de Santos, de quem existiam apenas dois retratos no Brasil e que foi ofertado pelo governador Magalhães de Almeida ao então Presidente da República Washington Luís por ocasião de sua visita ao Maranhão em 1926²⁷³.

Da mesma forma, Moreira chama atenção que em 1947 quando foi realizado o restauro de algumas telas pelo pintor húngaro André Werder, o artista fez uma listagem das obras do acervo que posteriormente foi publicada na *Revista de Geografia e História do Maranhão* (1950) citando uma pintura intitulada *Paisagem ao Luar* de autoria do pintor francês Camille Corot, e que não figura mais entre as peças.

Diante dessa situação, o acervo é composto atualmente (ver lista completa no anexo 2), em sua maioria por pinturas de artistas em atividade no Rio de Janeiro durante o século XIX e grande parte tiveram seus trabalhos comentados por Arthur Azevedo nos jornais. O conjunto possui três pinturas de Antônio Parreiras, uma delas, o estudo do quadro *Conquista do Amazonas* (1906) [Figura 129], enviado de Paris para Arthur

²⁷³ Um retrato a óleo da Marquesa, de autoria do pintor Francisco Pedro do Amaral (ca. 1780-1830), está localizado no Solar da Marquesa de Santos em São Paulo. Outro retrato a óleo da Marquesa de Santos de autoria anônima (ca. de 1820) integra o acervo do Museu Paulista (USP). Corre entre aqueles que tiveram contato com a *Coleção Arthur Azevedo*, nas últimas décadas, que alguns Governadores do Maranhão em meados do século presenteavam autoridades e personagens ilustres em visita à capital maranhense com itens do acervo, como se as obras servissem de *souvenirs*. As informações corroboram para entendermos o desaparecimento de tantas peças.

Azevedo pelo pintor. A obra foi concluída em 1908 no Rio de Janeiro e atualmente encontra-se no Museu Histórico do Estado do Pará²⁷⁴.

Do retratista berlinense Augusto Off a *Coleção* possui quatro retratos a óleo [Figura 130]; uma paisagem de Aurélio de Figueiredo intitulada *Um ponto de Petrópolis*; uma pintura de Belmiro de Almeida datada de 1895 representando um rosto de mulher [Figura 131]; uma marinha de Giovanni Batista Castagneto [Figura 134]; uma cena de costume pintada por Eliseu Visconti intitulada *A Lavadeira* [Figura 136]; uma pintura a óleo de Henrique Bernardelli intitulada *Vitraux* em estado precário [Figura 137]; um estudo de Manuel Teixeira da Rocha com dedicatória para Arthur Azevedo representando um homem de barbas brancas com a cabeça recostada sobre almofada [Figura 145]; duas telas a óleo do pintor maranhense José Porciúncula de Moraes: *Paisagem de Niterói* e outra representando uma menina com o rosto apoiado sobre um livro intitulada *Pensativa* [Figura 146]; uma paisagem de Raimundo João Ribeiro intitulada *Reflexo* [Figura 147].

Dentre as obras encontram-se também uma pintura de Gustavo Dall'Àra representando a Rua São Francisco Xavier no Rio de Janeiro; uma paisagem de Gastão Formenti com dedicatória para Arthur Azevedo; uma tela de Frederico Desidério de Barros registrando o incêndio no *Hotel Rivoly*. O pintor catarinense Victor Meirelles figura com duas obras: a cabeça de um soldado [Figura 150], estudo da pintura histórica *Batalha dos Guararapes* realizada em 1879 pertencente ao Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro e um retrato de homem executado a partir de um quadro de Diego Velásquez [Figura 151].

Somam-se ao conjunto, obras de artistas europeus como do português Henrique José Silva²⁷⁵ com um retrato de Dom Pedro I; do pintor francês Louis Lartigau o acervo possui três paisagens: *Le Matin* (forêt de Fontainebleau), *Le soir* (forêt de Fontainebleau) e *As quatro estações*. Uma pintura do francês Numa Ayrinhac intitulado *A engomadeira*; uma natureza morta do pintor italiano Stefano Cavallaro [Figura 149], que viveu no Rio de Janeiro e lecionou no Liceu de Artes e Ofícios; uma pintura representando uma mulher costurando atribuído a Briburger²⁷⁶. O pintor E. Médard²⁷⁷ possui uma obra no acervo intitulada *Um soldado na neve*; uma tela do pintor francês

²⁷⁴ Sobre o projeto de execução obra ver *O Paiz*, coluna *Artes e Artistas*, 21 de fevereiro de 1906 (Anexo 1).

²⁷⁵ Henrique José da Silva (Portugal, 1772 - Rio de Janeiro, 1834) – Pintor Português foi professor da Academia Imperial de Belas Artes.

²⁷⁶ Não foram localizadas informações sobre o artista.

²⁷⁷ Provavelmente trata-se do pintor francês Eugène Médard (1847- 1887).

Louis Auguste Moreaux, que viveu no Rio de Janeiro representando um homem com cajado caminhando em paisagem montanhosa com uma igreja ao fundo cujo título na moldura é *O viajor*.

Por fim localizam-se uma paisagem do italiano Giambattista Pagani,²⁷⁸; um estudo executado pelo neto do Grandjean de Montigny, o pintor e gravador Jean Leon Pallière²⁷⁹; um retrato do Burgomestre de Hamburgo executado por Rundt²⁸⁰ [Figura 148] , além de seis pinturas sem título e autoria, sendo três retratos [Figura 152], duas paisagens e uma representação de São Pedro [Figura 153].

3.6.1.7 Documentos manuscritos

Dentre os documentos manuscritos estão o catálogo da *Coleção Arthur Azevedo* redigido pelo escritor maranhense Domingos de Castro Perdigão datado de 1914 com o registro de 396 peças do acervo; duas peças de teatro em difíceis condições de leitura e uma carta enviada pelo advogado Cunha Mendes, datada de 14 de julho de 1908, a Arthur Azevedo informando que havia lhe enviado o seu livro “Poesias” e que até aquele momento o dramaturgo não tinha manifestado sua opinião sobre a referida obra.

O restrito número de manuscritos localizado é, provavelmente o que restou de um número maior que se perdeu, foi extraviado ou destruído pela ação do tempo. No entanto, revelam que o ato de colecionar obras de arte esteve naturalmente vinculado aos demais itens que fizeram parte do cotidiano do dramaturgo, de modo que os documentos pessoais se fundiam à prática colecionista.

3.6.1.8 Livros

No conjunto de livros foram localizados exemplares de *Histoire des arts du dessin* de M. Rigollot; *Storia Delle Arti Del Disegno* de Giovanni Winkelmann [Figura 154] e *La Renaissance en Italie et en France* (ilustrado com 300 gravuras) de Eugène

²⁷⁸ Giambattista Pagani (Itália, 1856 - Rio de Janeiro, 1891)

²⁷⁹ Jean Leon Pallière Grandjean Ferreira (Rio de Janeiro, 1823 – França, 1887)

²⁸⁰ Provavelmente trata-se do pintor alemão Hans Hinrich Rundt, também conhecido como Johann Rundt nascido em Hamburgo (Alemanha) no ano de 1660 e falecido em 1750 na mesma cidade.

Muntz²⁸¹. O acervo abriga publicações sobre a história da gravura como *Essai Typographique et Bibliographique sur la histoire de la gravure sur bois* de Ambroise Firmin Didot²⁸² e *La gravure a l'eau-forte* de Raoul de Saint-Romain [Figura 160]²⁸³. Essas edições sinalizam o interesse do colecionador pela gravura em madeira e metal e a busca pelo aprimoramento sobre questões técnicas.

Em *La gravure a l'eau-forte*²⁸⁴, por exemplo, Saint-Romain faz um resgate do surgimento da gravura de água-forte indicando que a técnica foi utilizada primeiramente na Alemanha durante o século XV. Segundo o autor, as primeiras gravuras em buril são datadas de 1418 e 1423, porém há notícias de um gravador anônimo conhecido como Maître atuante em 1406. O autor informa ainda a presença na Itália, entre 1450 e 1506, do célebre gravador Andrea Mantegna que foi aluno de Squarcione e produziu diversas gravuras naquele período.

Cita a presença de Albert Dürer na Alemanha em 1510, Mazzuoli na Itália sem uma data precisa e menciona um terceiro nome, Wenceslas d'Olmütz autor de uma gravura datada de 1496. Para Saint-Romain a gravura era antes de tudo uma arte de copiar, traduzir, “parfaire et d'achever”, e a água-forte caracterizava-se pela liberdade e a particularidade do traço. Destaca a gravura pela capacidade de copiar obras únicas de grandes mestres, reproduzir, com exceção da cor, a simplicidade da nudez da arte grega ou os detalhes extremos de um quadro holandês.

Saint-Romain chama atenção que durante o século XVI foi um período de intensa utilização da água-forte na Itália, Alemanha, nos países baixos e a presença da água-forte na França. Cita René Boivin e Jacques Androuet, que gravaram a água forte os edifícios de Paris, e artistas posteriores a esse período como Voici Joseph Boillot, Nicolas Chaperon, Michel Dorigny, Jacques Bellange, Jean Morin, Chauveau, e as famílias de gravadores como os Audran, os Poilly, os Mellan, os Leclerc, os Vermeulen, os Drevet, os Jean le Pautre, os Jean Daniel Marot, os Israel Silvestre, os Dominique Barrière, os Cochin e os Perelle. Finaliza informando da preferência do público no século XIX pela fotografia, porém chama atenção para a importância de olhar para a gravura, principalmente por meio das obras de grandes mestres como Abraham Bosse e o suíço Mathieu Mérian.

²⁸¹ Eugène Muntz (1845-1902), historiador da arte e professor da *École Nationale des Beaux-Arts* de Paris.

²⁸² Ambroise Firmin Didot (1790-1876), filho do editor francês Firmin Didot, trabalhou no mercado editorial e foi colecionador de arte.

²⁸³ Raoul de Saint-Romain (1849-1915), escritor e dramaturgo francês.

²⁸⁴ Texto em francês (tradução nossa).

Livros sobre coleções de estampas como *Notice des estampes exposés a la Bibliothèque Royale* de Duchesne Ainè também fazem parte do acervo; catálogos de coleções de gravura como *Catalogue Raisonné de la Collection des portraits de l'École Française* organizado por Ambroise Firmin Didot e *Musée National du Louvre – Catalogue de Planches Gravées*; catálogos sobre coleções de museus como *Les Chefs des Ouvres des Musées de France* de Louis Gonse (ilustrado com 30 gravuras); *Collezione Edelweiss*, sobre o museu e a Galeria Borghese. O livro apresenta as obras do acervo a partir dos espaços onde estavam distribuídas como no Vestíbulo, Salão, Camera, Stanza.

No âmbito da arte brasileira o acervo possui uma edição de *Pedro Américo sua vida e sua obra* de J. M. Cardoso de Oliveira, edição enviada de Paris para Arthur Azevedo (1899d) como informa a *Palestra*: “Os editores Guillard, Aillaud & C. enviaram-me de Paris um exemplar do livro *Pedro Américo, sua vida e sua obra*, biografia do ilustre pintor e literato brasileiro, escrito pelo Sr. J. M. Cardoso de Oliveira, ex-consul do nosso país”.

Sobre a história da pintura, as edições *La Peinture en Europe (Belgique)* e *La Peinture em Europe (Florence)* – ilustrada com 100 reproduções fotográficas [Figuras 161 e 162] ambas de autoria de Georges Lafenestre²⁸⁵; *La Galeria Internacional – coleccion de cien cuadros escojidos de artistas antiguos y modernos* de Casimiro Estevan Kolstoi.

Livros ilustrados para colecionadores e amadores como *Guide Théorique et Pratique de L'Amateur de Tableaux* de Théodore Lejeune; manuais com indicações para colecionar estampas como *Histoire de la Gravure en Italie, en Espagne, en Allemagne, dans les Pays-Bas, en Angleterre et en France* de Georges Duplessis²⁸⁶, publicação dedicada ao gravador L. Henriquel-Dupont. O primeiro capítulo do livro de Duplessis remonta à origem da gravura e as principais escolas de gravura europeias destacando as características e examinando as principais obras e artistas de cada país. Nos capítulos subsequentes o autor discorre sobre a gravura na Itália, Espanha, Países Baixos, Alemanha, Inglaterra e França. No último capítulo aborda de maneira generalizada as técnicas de gravura (buril, ponta-seca, água-forte, talho-doce, maneira negra, heliografia, gravura em madeira).

²⁸⁵ Georges Lafenestre (1837-1919) – Poeta e crítico de arte francês.

²⁸⁶ G. Duplessis (1834-1899) foi diretor do gabinete de estampas da Biblioteca Nacional da França de 1885 até o ano do seu falecimento.

Em *Les Merveilles de La Gravure* (ilustrado com 79 estampas gravadas sobre madeira) também de autoria de Duplessis, apresenta-se uma lista de gravadores célebres acompanhado de um resumo biográfico com o local, data de nascimento e morte de cada artista. Em seguida cita as respectivas obras e assinala as estampas que julga mais interessantes para o colecionador adquirir. Segundo o autor, são obras que podem dar uma dimensão da qualidade do artista. Além de informações sobre artistas e gravuras, são mencionados ensaios e monografias sobre o tema, fornecendo ao leitor interessado um estudo mais aprofundado sobre os mestres gravadores e suas obras.

O conjunto bibliográfico pertencente ao acervo, conforme descrito, versa sobre a história da arte de forma ampla e reforça proposições formuladas a partir das anotações de Arthur Azevedo nos álbuns de estampas e nos manuscritos já citados. O cotejamento entre os manuscritos e a bibliografia expande o conhecimento sobre o horizonte de interesse do colecionador. Torna possível considerar, entre outras questões, que Azevedo ao adquirir livros sobre pintura, desenho, gravura e catálogos de coleções internacionais se utilizou desses conteúdos para obter informações sobre obras e artistas, e não simplesmente acumular novas publicações ilustradas.

Os dados apontam com maior veemência o seu lado de colecionador obsessivo, ávido pelo aprimoramento do olhar com relação aos itens que desejava reter para si. Sob outro ponto de vista é necessário considerar que o conjunto de livros que versam sobre a história da gravura, dissertando sobre a produção e circulação da imagem impressa ao longo dos séculos, sobre a pintura com seus artistas e escolas, bem como, o universo colecionista são em grande parte ilustrados com gravuras e que as mesmas somam-se ao número total de itens do acervo²⁸⁷, ou seja, havia o objetivo de se educar e colecionar.

Nesse conjunto, conforme demonstrado, estão edições sobre a história da gravura de autores contemporâneos a Arthur Azevedo como o francês Georges Duplessis. Isso indica o desejo de absorver notícias atuais sobre a gravura no contexto internacional. A obra de Duplessis – ilustrada com gravuras em madeira – preconizava a importância das técnicas tradicionais e da gravura autoral.

Se por um lado sobressai o desejo latente de refinar o olhar e acumular novos itens, há de se considerar que as ideias propostas por Arthur Azevedo nos jornais com relação à produção da gravura no Brasil nas últimas décadas do século XIX e início do XX tiveram, de algum modo, esses itens bibliográficos como orientadores do seu

²⁸⁷ É importante pontuar que o objetivo das pesquisas realizadas junto ao acervo não foi de fazer uma recontagem dos itens, mas sim de detalhar com maior precisão as peças que o compõe.

discurso. Isso porque o dramaturgo em suas crônicas saiu em defesa da permanência da xilogravura e da água-forte como técnicas que poderiam, manejadas pelas mãos de hábeis gravadores como Modesto Brocos e João Paulo Hildebrandt, produzir obras que excederiam a qualidade de técnicas já amplamente utilizadas como a litografia e mesmo a fotografia.

Essa sincronia com o contexto internacional pode ser percebida também se considerarmos posturas de intelectuais como Charles Baudelaire a respeito do tema. No já citado artigo *Peintres et aqua-fortistes* – publicado em setembro de 1862 em apoio à *Société des aquafortistes* fundada em junho do mesmo ano de 1862, Baudelaire defende um *revival* da água-forte e dos gravuristas que por meio daquela técnica disseminavam suas obras buscando instituir o gosto pela gravura artística entre o público que naquele período absorvia em profusão reproduções litográficas, fotogravuras e fotografias.

Nesse sentido, é mister ressaltar novamente as ações de Arthur Azevedo que se posicionou a respeito de questões que não competiam à sua alçada de dramaturgo e jornalista, mas que passaram a gravitar no seu horizonte de temas a serem debatidos e polemizados. Uma atitude fomentada, sem dúvida, pela via do colecionismo. Algo que nos leva a concluir que o discurso de crítico estava contaminado pela visão de colecionador e vice-versa.

Considerações Finais

Nos estudos formulados sobre a história da arte, da crítica de arte e do colecionismo no Brasil durante o século XIX e início do XX nos últimos anos observa-se a gradativa recuperação de textos publicados na imprensa oitocentista que versam sobre as artes plásticas e todo o escopo de assuntos relacionados. A busca por esses escritos pode ser compreendida, num primeiro momento, pela escassez de uma literatura específica sobre o tema produzida à época.

Conforme mencionado, os livros de Félix Ferreira e Gonzaga Duque são até hoje os únicos que se propuseram a sistematizar e refletir sobre a arte produzida no país durante aquele período. No entanto, os artigos dos jornais, caracterizados pela brevidade e superficialidade, discorrem sobre particularidades do ambiente artístico que são igualmente importantes para a ampliação e mesmo a revisão da historiografia da arte brasileira, bem como, para a compreensão das coleções formadas à época.

Este estudo se propôs a investigar a participação de Arthur Azevedo como crítico de arte e colecionador no circuito artístico do Rio de Janeiro. A pesquisa se deparou, a princípio, com uma situação de ineditismo com relação às bases que poderiam dar suporte na elucidação de tais práticas. Isso porque, como mencionado, a fortuna crítica do autor esteve voltada, até então, para sua produção de dramaturgo ou como cronista que se dedicou a noticiar e debater sobre questões direcionadas ao teatro.

Porém, concomitante ao processo investigativo ocorreu a significativa expansão da digitalização de jornais, revistas e demais periódicos em atividade no Brasil durante o século XIX pela Fundação Biblioteca Nacional, e que foram disponibilizados por meio da Hemeroteca Digital Brasileira. A oportuna coincidência possibilitou recuperar centenas de crônicas escritas por Arthur Azevedo nos jornais do Rio que traziam, junto de outros assuntos, questões relacionadas ao campo das artes.

Os textos publicados com certa periodicidade, à medida que foram sendo analisados, indicavam o interesse do autor pelas artes plásticas. O apoio à produção artística foi a questão que, de modo geral, circunscreveu os seus escritos. O elogio aos artistas e obras foi recorrente no discurso do dramaturgo que tinha como uma das estratégias para valorizar os trabalhos estabelecer comparações com artistas europeus notáveis. Na ocasião da 5ª exposição geral da Escola Nacional de Belas Artes (1898), por exemplo, o autor, para endossar a qualidade do quadro *Velha Beata*, de Almeida

Junior afirma que a pintura, que na verdade era um estudo, excedia a todos os outros expostos pelo artista e que as impressões da obra o faziam lembrar as pinturas de Diego Velásquez²⁸⁸.

A divulgação de eventos em galerias de arte particulares foi também uma constante que vislumbrava a formação de público para apreciar e consumir obras. Na capital carioca, os locais destinados a comercializar objetos de arte tinham, segundo Azevedo, condições pouco favoráveis de espaço e iluminação para visualização das pinturas, gravuras, esculturas e demais peças. Mesmo assim, o dramaturgo destacou o trabalho de galeristas como o marchand belga Laurent De Wilde, proprietário da galeria que levava seu nome: “Enquanto o público é todo política, ocupemo-nos de pintura, leitor amigo. Da cá o braço: quero levar-te à casa do De Wilde, o nosso *Goupil*”²⁸⁹. Em alusão ao proprietário da famosa casa de edição francesa que produzia e comercializava gravuras – Adolphe Goupil, o dramaturgo procurava elevar a qualidade das obras daquele estabelecimento formando vínculos com o universo europeu.

Junto do apoio efetivo aos artistas e comerciantes de arte, localiza-se seja de forma velada, ou com maior proeminência, o seu desejo de que a arte brasileira tivesse características genuinamente nacionais por meio da representação da natureza e dos tipos locais, conforme descrito neste estudo. Um discurso muito próximo dos demais críticos brasileiros do período como Manuel de Araújo Porto-Alegre, Gonzaga Duque e Félix Ferreira.

As crônicas apontam igualmente a militância de Arthur Azevedo pela preservação dos acervos públicos como o da Biblioteca Nacional – “onde se acha tão mal guardada a nossa preciosa e inestimável coleção iconográfica”²⁹⁰, e o aprimoramento do ensino artístico da Escola de Belas Artes e do Liceu de Artes e Ofício. Junto a esses temas que gravitavam em torno do ambiente artístico e cultural da cidade do Rio de Janeiro esteve o seu apoio à gravura, principal item por ele colecionado. No âmbito do ensino e produção da estampa Azevedo apoiou a abertura de cursos de xilogravura e água forte como forma de preservar aquelas técnicas que perdiam espaço para a litografia e a fotografia nas últimas décadas do século XIX e concentrou esforços na imprensa para estimular o consumo da estampa.

²⁸⁸ Na crônica Arthur Azevedo informa que a obra *Velha Beata* foi adquirida pelo jornalista Ferreira de Araújo, fundador do jornal *Gazeta de Notícias*. Ver *O Paiz, Palestra*, 19 de setembro de 1898.

²⁸⁹ AZEVEDO, Arthur. *Diário de Notícias, De Palanque*, 22 de agosto de 1885.

²⁹⁰ AZEVEDO, Arthur. *O Paiz, Palestra*, 20 de julho de 1899.

Nesse sentido, com a localização e análise das crônicas foi possível acompanhar progressivamente a participação de Azevedo no debate artístico tornando mais consistente sua atuação como crítico, pois até o momento não se tinha um *corpus* de textos do autor tratando de temas relacionados às artes plásticas que tornasse possível reconhecer ou mesmo validar a sua participação efetiva no meio artístico²⁹¹. Por outro lado, emergiu das crônicas dados sobre artistas, obras, períodos e um conjunto de informações que sinalizavam o desenrolar de sua atividade colecionista.

Desse modo, iniciaram-se sucessivas pesquisas no acervo a fim de conhecer de forma mais apurada os itens, momento em que também foram localizadas anotações feitas por Arthur Azevedo em álbuns de gravuras informando sobre as obras e suas procedências. Diante dessa situação de primazia o processo de elaboração desta tese foi constantemente confrontado por novas informações vindas das crônicas dos jornais do Rio de Janeiro e dos itens da *Coleção* sediada em São Luís do Maranhão desde 1910.

Em crônica publicada no jornal *O Paiz*, em fevereiro de 1902, Arthur Azevedo anunciou que Eliseu Visconti “que é o artista que se sabe, queixa-se, e com razão, dos nossos amadores. O excelente retrato litográfico de Santos Dumont tem tido pouca saída, o que naturalmente tem feito o retratista ir às nuvens, tal qual o retratado”²⁹². O retrato a que faz referência, intitulado *O Beijo da Glória a Santos Dumont* [Figura 64], figura entre os itens da *Coleção* com um oferecimento do artista para Azevedo datado de 14 de dezembro de 1901.

Ao cotejar texto e obra verifica-se que a estampa foi ofertada meses antes da publicação do artigo. Indica, não somente, a suposta relação de amizade entre o dramaturgo e o artista, mas um *modus operandi* que favorecia a ambos. O artista ao lhe apresentar sugestiona a divulgação de seu trabalho no jornal considerado, à época, como o de maior circulação no país. Por outro lado, Azevedo produzia a notícia em benefício da ampliação de seu acervo. Não se trata aqui de afirmar que a sua atuação de crítico esteve condicionada a angariar obras, mas sim de compreender que escrever sobre arte foi um terreno fértil para a formação de sua coleção.

Em 1906 Arthur Azevedo anunciou na *Palestra* que por meio de um artigo publicado na revista francesa *L'art et les artistes*, dirigida pelo crítico de arte francês

²⁹¹ Durante a minha pesquisa de Mestrado em 2011 localizei três textos do dramaturgo durante pesquisas na divisão de periódicos da BN que noticiavam sobre a execução de pinturas em igrejas do Rio de Janeiro. No entanto, naquela época as difíceis condições de leitura dos jornais em microfilmes não tornou possível levar adiante o levantamento.

²⁹² AZEVEDO, Arthur. *O Paiz, Bellas Artes*, 24 de fevereiro de 1902.

Armand Dayot²⁹³, recebeu a notícia do falecimento do pintor belga Alfred Stevens [Figura 22], ocorrido dias antes. O artigo acompanhava um retrato de Stevens “representando-o sentado numa poltrona, com a fisionomia abatida pela doença, toda a parte interior do corpo envolvida numa pesada manta, e os olhos fitos, com uma expressão de saudade”²⁹⁴. A imagem descrita está presente num álbum de retratos do acervo²⁹⁵, sinalizando que a imagem objeto de sua reportagem artística foi, posteriormente, inserida ao conjunto de itens. Ou seja, subtrair retratos de publicações ilustradas foi um dos métodos de colecionamento empregados pelo dramaturgo.

A aproximação dos textos do autor nas seções dos jornais com os itens de sua coleção se estendem a uma série de outras imagens avulsas ou coladas em álbuns. Como no retrato do pintor Hipólito Caron [Figura 8]²⁹⁶, “o saudoso pintor mineiro, que desapareceu do mundo aos 29 anos de idade, mal se abriram ao sol as pétalas da flor do seu talento”²⁹⁷, seguido do político americano Lewis Cass²⁹⁸. O maestro Carlos Gomes “com a sua bela cabeça a Vercingetórix, e o seu olhar inquieto e desvairado”, rivalizando como a imagem do escritor e colecionador francês Edmond de Goncourt²⁹⁹.

Entre aqueles que deram importantes contribuições para o desenvolvimento das artes gráficas no Brasil estão “os incansáveis editores Laemmert & C”³⁰⁰. Nesse caso o retrato do editor Eduardo Laemmert que ao lado do irmão fundou uma das principais casas tipográficas do Rio de Janeiro. A admiração pelos artistas portugueses integrantes do Grupo do Leão é constatada pelos retratos³⁰¹ dos irmãos Columbano e Rafael Bordallo Pinheiro [Figura 18], este último litografado por Peregrino de Castro, de acordo com anotação de Arthur Azevedo. Assim como do pintor José Júlio Sousa Pinto, que teve seu trabalho “elogiado pelo mais respeitado e mais exigente dos críticos franceses – Henri Rochefort”³⁰².

No álbum de número 123 (letra S³⁰³) está o retrato da pintora inglesa Dorothy Tennant [Figura 20] que, segundo anotação de Arthur Azevedo na parte inferior da

²⁹³ Armand Dayot (1851-1934) – Historiador e crítico de arte francês fundou a revista *L'art et les artistes* em 1905.

²⁹⁴ AZEVEDO, Arthur. *O Paiz, Palestra*, 27 de agosto de 1906.

²⁹⁵ Álbum letra S, nº 123.

²⁹⁶ Álbum letra C, nº 172.

²⁹⁷ AZEVEDO, Arthur. *O Paiz, Palestra*, 13 de janeiro de 1898.

²⁹⁸ Segundo inscrição de Arthur Azevedo o retratado foi gravado por J. L. Buttre.

²⁹⁹ Álbum letra G, nº 154.

³⁰⁰ AZEVEDO, Arthur. *O Paiz, Palestra*, 20 de janeiro de 1898.

³⁰¹ Álbum letra P, sem número.

³⁰² AZEVEDO, Arthur. *O Paiz, Palestra*, 19 de setembro de 1898.

³⁰³ Álbum letra S, nº 123.

imagem, “estava fazendo o retrato de Henry Stanley [Figura 21] quando este se apaixonou por ela. Casaram-se em 1888”. Na folha seguinte está o retrato de Stanley³⁰⁴. A disposição das imagens e a informação registrada sinaliza o caráter afetivo, como num romance, o colecionador estabelece uma narrativa entre as imagens.

Nota-se que a documentação por imagem tinha para ele um caráter enciclopédico. Por meio dos retratos que reuniu em profusão³⁰⁵ buscou formar uma ampla galeria que agrupasse desde personagens da Antiguidade e do Renascimento até intelectuais e artistas que faziam parte do seu círculo profissional e afetivo. Esse ordenamento ganha ao mesmo tempo uma dimensão celebrativa que está circunscrita a um percurso secular do colecionismo, característica que Maria Cecília França Lourenço (1999, p. 68) observa como típica das coleções privadas onde se implantavam retratos “fixando-se feitos, nomes e imagens, práticas a marcar algumas entidades e coleções sem crítica, celebrativas e voltadas a fabricar ídolos, segundo valores conservacionistas”.

O cotejamento entre as obras e os textos é um dado sintomático sobre como colecionar e escrever sobre arte eram atividades que se retroalimentavam. Nesse sentido, a coleção se apresenta como um agrupamento de rastros que na definição de Benjamin (2006, p. 490) “é aquilo de que nos apoderamos”, ao mesmo tempo cada imagem carrega, para o colecionador, uma aura representando “algo longínquo, por mais próximo esteja aquilo que a evoca”.

Com isso, para respondermos à hipótese formulada inicialmente nesta tese de que a atuação de Arthur Azevedo como crítico e colecionador teria sido possível pelo fato de ter sido aquele um momento de formação do campo artístico, é necessário observar que essas ações de apoio e solidariedade entre jornalistas e artistas estiveram circunscritas a um contexto bem mais amplo relacionado à falta de prestígio que as artes plásticas enfrentaram durante todo o século XIX e início do XX, diferentemente da literatura e do teatro que já possuía, de alguma forma, seus espaços. Uma condição que estava intimamente relacionada aos problemas de ordem política e social, como a massiva insatisfação da população com o regime monárquico e principalmente a escravidão instaurada no seio da sociedade brasileira que foi fortemente combatida pela geração de Arthur Azevedo. Foi então, nesse ambiente de instabilidade que ele,

³⁰⁴ Henry Morton Stanley (1841-1904) – Jornalista que se tornou famoso por sua viagem a África em busca do explorador britânico David Livingstone e pela participação na criação do Estado Livre do Congo.

³⁰⁵ Os álbuns de retratos somados aos retratos avulsos formam um montante de 6.350 itens.

enquanto intelectual ativo na participação dos problemas socioculturais, interviu nos debates sobre a produção artística e desenvolveu sua atividade de colecionador.

Diante desse panorama, nota-se que para os artistas alcançarem reconhecimento e prestígio, naquele período, não bastava apenas a qualidade de suas obras, o apoio dos *marchands* e que seus trabalhos estivessem expostos nas galerias e/ou nas instituições de ensino. Era fundamental o comentário elogioso e uma defesa bem articulada, que por sua vez, precisava chegar ao público, de modo que esse se sentisse motivado a conhecer as obras e consumi-las. Para isso, somente a imprensa com seus articulistas teriam o dom da palavra para fazer a aproximação do público leitor com os artistas e as obras, e com isso fomentar gradativamente o gosto pela arte.

Por fim, os dados aqui apresentados tem o intuito de ampliar o campo de conhecimento sobre a participação de Arthur Azevedo no cenário cultural brasileiro na passagem do século XIX para o XX. Sublinhar sua contribuição para crítica de arte oitocentista instituída na imprensa que, de modo geral, conseguiu trazer à luz temas basilares sobre a produção artística do período. Por outro lado, o estudo em profundidade da *Coleção Arthur Azevedo* permitiu melhor compreender as relações de gosto e personalidade amalgamados ao contexto cultural vigente de sua formação, assim como, propor uma reavaliação sobre a classificação e catalogação dos itens, bem como, sobre a necessidade de se preservar e expor este acervo.

Referências

AGOSTINI, Angelo. **Revista Ilustrada**, Rio de Janeiro, ano 8, n. 365, 27 dez. 1883.

AMARAL, Claudio Silveira. **John Ruskin e o ensino do desenho no Brasil**. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

ANDRADE, Joaquim Marçal Ferreira de. **História da Fotorreportagem no Brasil**: a fotografia na imprensa do Rio de Janeiro de 1839 a 1900. Rio de Janeiro: Elsevier, 2004.

ARAÚJO, Antônio Martins. **Arthur Azevedo: a palavra e o riso**: uma introdução aos processos linguísticos de comicidade no teatro e na sátira de Arthur Azevedo. – São Paulo: Perspectiva; Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1988.

_____. Antônio Martins. **O Universo de Arthur de Azevedo**. In: DUBOC, Maria Helena. (Coord.). **Palácio dos Leões**. São Luís: Curadoria de Bens Culturais, 2008 (Catálogo).

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte e crítica de arte**. Lisboa: Editorial Estampa, 1988.

ARNONE, Marianne F. **Um estudo sobre a gravura brasileira no final do século XIX a partir da análise dos textos e produção crítica de Félix Ferreira**. 224 f. 2014. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Artes). Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

A VIDA MODERNA. Rio de Janeiro, 10 jul. 1886. O nosso cartão. Hemeroteca Digital, FBN.

_____. Rio de Janeiro, 14 ago. 1886. A nossa gravura. Hemeroteca Digital, FBN.

_____. Rio de Janeiro, 21 ago. 1886. Hemeroteca Digital, FBN.

AZEVEDO, Aluísio. **O Mulato**. 2º ed. São Paulo: Ediouro, 2001.

AZEVEDO, Arthur. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, 18 jun. 1885. De Palanque. Hemeroteca Digital Brasileira, FBN.

_____. **Diário de Notícias**. Rio de Janeiro, 04 jul. 1885. De Palanque. Hemeroteca Digital Brasileira, FBN.

_____. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, 22 ago. 1885. De Palanque. Hemeroteca Digital Brasileira, FBN.

_____. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, 15 set. 1885. De Palanque. Hemeroteca Digital Brasileira, FBN.

_____. **Diário de Notícias**. Rio de Janeiro, 01 out. 1885. De Palanque. Hemeroteca Digital de Lisboa.

_____. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, 11 out. 1885. De Palanque. Hemeroteca Digital Brasileira, FBN.

_____. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, 27 out. 1885. De Palanque. Hemeroteca Digital Brasileira, FBN.

_____. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, 14 nov. 1885. De Palanque. Hemeroteca Digital Brasileira, FBN.

_____. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, 19 dez. 1885. De Palanque. Hemeroteca Digital Brasileira, FBN.

_____. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, 6 fev. 1886. De Palanque. Hemeroteca Digital Brasileira, FBN.

_____. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, 13 fev. 1886. De Palanque. Hemeroteca Digital Brasileira, FBN.

_____. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, 19 fev. 1886. De Palanque. Hemeroteca Digital Brasileira, FBN.

_____. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, 20 mar. 1886. De Palanque. Hemeroteca Digital Brasileira, FBN.

_____. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, 13 abr. 1886. De Palanque. Hemeroteca Digital Brasileira, FBN.

_____. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, 12 maio 1886. De Palanque. Hemeroteca Digital Brasileira, FBN.

_____. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, 28 maio 1886. De Palanque. Hemeroteca Digital.

_____. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, 26 out. 1886. De Palanque. Hemeroteca Digital Brasileira, FBN.

AZEVEDO, Arthur. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, 01 nov. 1886. De Palanque. Hemeroteca Digital Brasileira, FBN.

_____. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, 09 nov. 1886. De Palanque. Hemeroteca Digital Brasileira, FBN.

_____. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, 20 nov. 1886. De Palanque. Hemeroteca Digital Brasileira, FBN.

_____. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, 26 nov. 1886. De Palanque. Hemeroteca Digital Brasileira, FBN.

_____. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, 2 jan. 1887. De Palanque. Hemeroteca Digital Brasileira, FBN.

_____. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, 14 fev. 1887. De Palanque. Hemeroteca Digital Brasileira, FBN.

AZEVEDO, Arthur. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, 2 mar. 1887. De Palanque. Hemeroteca Digital Brasileira, FBN.

_____. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, 14 mar. 1887. De Palanque. Hemeroteca Digital Brasileira, FBN.

_____. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, 22 mar. 1887. De Palanque. Hemeroteca Digital Brasileira, FBN.

_____. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, 01 ago 1888. De Palanque. Hemeroteca Digital Brasileira, FBN.

_____. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, 29 ago. 1888. De Palanque. Hemeroteca Digital Brasileira, FBN.

_____. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, 30 ago. 1888. De Palanque. Hemeroteca Digital Brasileira, FBN.

_____. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, 5 set. 1888. De Palanque. Hemeroteca Digital Brasileira, FBN.

_____. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, 22 set.1888. De Palanque. Hemeroteca Digital Brasileira, FBN.

_____. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, 29 nov. 1888. De Palanque. Hemeroteca Digital Brasileira, FBN.

_____. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, 12 dez. 1888. De Palanque. Hemeroteca Digital Brasileira, FBN.

_____. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, 8 jan. 1889. De Palanque. Hemeroteca Digital Brasileira, FBN.

AZEVEDO, Arthur **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, 22 jan. 1889. De Palanque. Hemeroteca Digital Brasileira, FBN.

_____. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, 27 set. 1891. Chronica Fluminense. Hemeroteca Digital Brasileira, FBN.

_____. **O Álbum**, Rio de Janeiro, fev. 1893, ano 1, n. 2. Hemeroteca Digital Brasileira.

_____. **O Paiz**, Rio de Janeiro, 7 out. 1894. Palestra. Hemeroteca Digital Brasileira, FBN.

_____. **O Paiz**, Rio de Janeiro, 14 out. 1894. Palestra. Hemeroteca Digital Brasileira, FBN.

_____. **O Paiz**, Rio de Janeiro, 15 jan. 1896. Palestra. Hemeroteca Digital Brasileira, FBN.

_____. **O Paiz**, Rio de Janeiro, 20 jun. 1897. Palestra. Hemeroteca Digital Brasileira, FBN.

_____. **O Paiz**, Rio de Janeiro, 28 out. 1897. Palestra. Hemeroteca Digital Brasileira, FBN.

_____. **O Paiz**, Rio de Janeiro, 29 out. 1898. Palestra. Hemeroteca Digital Brasileira, FBN.

_____. **O Paiz**, Rio de Janeiro, 25 jun. 1898. Palestra. Hemeroteca Digital Brasileira, FBN.

_____. **O Paiz**, Rio de Janeiro, 19 set. 1898. Palestra. Hemeroteca Digital Brasileira, FBN.

_____. **O Paiz**, Rio de Janeiro, 13 jan. 1898. Palestra. Hemeroteca Digital Brasileira, FBN.

AZEVEDO, Arthur. **O Paiz**, Rio de Janeiro, 20 jan. 1898. Palestra. Hemeroteca Digital Brasileira, FBN.

_____. **O Paiz**, Rio de Janeiro, 13 abr. 1899. Palestra. Hemeroteca Digital Brasileira, FBN.

_____. **O Paiz**, Rio de Janeiro, 20 jul. 1899. Palestra. Hemeroteca Digital Brasileira, FBN.

_____. **O Paiz**, Rio de Janeiro, 22 ago 1899. Palestra. Hemeroteca Digital Brasileira, FBN.

_____. **O Paiz**, Rio de Janeiro, 29 ago. 1899. Palestra. Hemeroteca Digital Brasileira, FBN.

_____. **O Paiz**, Rio de Janeiro, 5 jan. 1900. Palestra. Hemeroteca Digital Brasileira, FBN.

_____. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 19 jan. 1900. Palestra. Hemeroteca Digital Brasileira, FBN.

_____. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 2 fev. 1900. Palestra. Hemeroteca Digital Brasileira, FBN.

_____. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 15 mar. 1900. Palestra. Hemeroteca Digital Brasileira, FBN.

_____. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 22 mar. 1900. Palestra. Hemeroteca Digital Brasileira, FBN.

_____. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 08 abr. 1900. Palestra. Hemeroteca Digital Brasileira, FBN.

_____. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 16 abr. 1900. Palestra. Hemeroteca Digital Brasileira, FBN.

AZEVEDO, Arthur. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 24 maio 1900. Palestra. Hemeroteca Digital Brasileira, FBN

_____. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 8 maio 1900. Palestra. Hemeroteca Digital Brasileira, FBN.

_____. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 6 fev. 1901. Palestra. Hemeroteca Digital Brasileira, FBN.

_____. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 9 jul. 1901. Palestra. Hemeroteca Digital Brasileira, FBN.

_____. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 24 fev. 1902. Bellas Artes. Hemeroteca Digital Brasileira, FBN.

_____. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 5 maio 1902. Bellas Artes. Hemeroteca Digital Brasileira, FBN

_____. **O Paiz**, Rio de Janeiro, 7 mar. 1904. Bellas Artes. Hemeroteca Digital Brasileira, FBN.

_____. **O Paiz**, Rio de Janeiro, 27 ago. 1906. Palestra. Hemeroteca Digital Brasileira, FBN.

_____. **O Paiz**, Rio de Janeiro, 31 jul. 1907. Palestra. Hemeroteca Digital Brasileira, FBN.

AZEVEDO, Arthur. **O Paiz**, coluna *Palestra* de 14 de março de 1908. Hemeroteca Digital Brasileira, FBN.

_____. **Revista Kosmos**, ano V, n. 9, setembro de 1908. Hemeroteca Digital Brasileira, FBN.

_____. **Melhores contos**. Seleção de Antonio Martins de Araújo. São Paulo: Global, 2001.

_____. **O teatro**: crônicas de Arthur Azevedo (1894-1908). NEVES, Larissa de Oliveira; LEVIN, Orna Messer. (Orgs.). Campinas, SP. Editora da Unicamp, 2009.

Barbosa, Rui. O desenho e a arte industrial. Rio de Janeiro: Rodrigues & Cia. In: AMARAL, Claudio Silveira. **John Ruskin e o ensino do desenho no Brasil**. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

BAUDELAIRE, Charles. Poesia e Prosa O público moderno e a fotografia In: Salão de 1859. **Revue française**, tome XVII, 1859.

_____. **Poesia e prosa**. Ivo Barroso. (Org.). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial, 2006.

BLOM, Philipp. **Ter e Manter**: Uma história íntima de Colecionadores e Coleções. Tradução: Berilo Vargas. Rio de Janeiro: Record, 2003.

BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte**: gênese e estrutura do campo literário. Tradução: Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BRUM, Zeferino. **Relatório Trimestral da Seção de Estampas da Biblioteca Nacional**, 30 jun. 1876. Manuscrito não paginado. Divisão de Iconografia (BN).

BURCKHARDT, Jacob. O retrato na pintura italiana. In: BURCKHARDT, J. **Jacob Burckhardt Werke**. Band 6. München; Basel: C. H. Beck; Schwabe & Co., 2000, p. 147-281.

CASTELNUOVO, Enrico. **Retrato e sociedade na arte italiana**: Ensaios de história social da arte. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

CASTRO, Luis de. **Jornal do Commercio**. Rio de Janeiro, 8 jun. 1885. Psicologia da Imprensa.

CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. A pintura de paisagem ao ar livre e o anseio por modernidade no meio artístico carioca no final do século XIX. **Cadernos da Pós-Graduação do Instituto de Artes**, Unicamp, São Paulo, ano 6, v.6, n.1, 2002, p.28.

CHARPY, Manuel. **Le théâtre des objets**. Espaces privés, culture matérielle et identité bourgeoise. Paris, 1830-1914. Thèse doctorale présentée École Doctorale D'Histoire. Université François-Rabelais de Tours, 2010.

CHIARELLI, Tadeu. Arte, Técnica e Identidade Nacional no Rio de Janeiro, século XIX: sobre a contribuição de Félix Ferreira. In: FERREIRA, Félix. **Belas Artes**: estudos e apreciações. Editora Zouk: Porto Alegre, 2012. p. 10.

_____. Gonzaga Duque: a moldura e o quadro da arte brasileira. In: DUQUE, Gonzaga. **A Arte brasileira**. Campinas: Mercado de Letras, 1995.

_____. **Um Jeca nos vernissages**. São Paulo: Edusp, 1996.

COUTINHO, Wilson. A crítica de Arte de Baudelaire In: BAUDELAIRE, Charles. **Poesia e prosa**. Ivo Barroso (Org.). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

CUNHA, Lygia da Fonseca Fernandes da (Org.). **A Coleção de Estampas**: le grand théâtre de l'univers, vol. III, tomo CII – CCXXV. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional 2004.

DADICO, Luciana. Flaubert e o crepúsculo do sujeito: uma análise do conto "Um coração simples". **Psicol. USP**, São Paulo, vol. 22 n. 3, jul-set., 2011.

FARIA, Miguel Figueira de. **A imagem impressa**: Produção, comércio e consumo da gravura no final do Antigo Regime. 2005. 385f. Tese em História da Arte (Faculdade de Letras). Universidade do Porto (Portugal), 2005.

FERREIRA, Félix (1841-1898). **Belas Artes: estudos e apreciações** / Félix Ferreira; introdução e notas de Tadeu Chiarelli. – 2. Ed. Porto Alegre, RS: Zouk, 2012.

FERREIRA, Orlando da Costa. **Imagem e letra**: introdução à bibliologia brasileira: a imagem gravada. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

FILHO, Domingos Vieira. **Catálogo da Exposição da Coleção Artística Artur Azevedo**. Palácio dos Leões. São Luís (MA), 1966.

FRANCASTEL, Galiene. **Le portrait**: 50 siècles d'humanisme en peinture. Paris: Librairie Hachette, 1969.

GAZETINHA. Rio de Janeiro, 29 jan. 1881. Hemeroteca Digital Brasileira, FBN.

GONCOURT, Edmond de. **La Maison d'un artiste**. Tome Premier. G. Charpentier Editeur. Paris, 1881.

GONZAGA DUQUE. **Impressões de um amador**: textos esparsos de crítica (1882-1909). (Organização de Júlio Castañon Guimarães, Vera Lins). Belo Horizonte: Editora UFMG; Fundação Casa de Rui Barbosa, 2001. Kosmos, ano V, nº 3, março de 1909

_____. GONZAGA DUQUE. **O Globo**. 15 de set.1882. Quadros e telas. Hemeroteca Digital Brasileira, FBN.

GRANGEIA, Fabiana de Araujo Guerra. Oscar Guanabara e a crítica de arte periódica no Brasil In: **I Encontro de História da Arte - Revisão Historiográfica: O Estado da Questão**. MIYOSHI, Alexander Gaiotto; DAZZI, Camila Carneiro; CARDOSO, Renata Gomes (org.). Vol. I. (pp. 215-222). UNICAMP, Campinas, 2005. Disponível em <http://www.unicamp.br/chaa/eha/atasIeha.htm#vol1>. Acesso em 08/08/2015.

GUIMARÃES, Valéria. (Org.). **Transferências culturais**: o exemplo da imprensa na França e no Brasil. Campinas, SP: Mercado de Letras; São Paulo: EDUSP, 2012.

Revista Kosmos. **Um Artista Mineiro**. In: <http://hemerotecadigital.bn.br/>. Acesso em 09/06/2012.

IVINS JR., William Mills. **Imagen impresa y conocimiento**. Barcelona: Editora Gustavo Gili, 1975.

Jornal Para Todos, Rio de Janeiro, 29 maio 1969. Hemeroteca Digital Brasileira, FBN.

JOÃO DO RIO. **Momento literário**. Rio de Janeiro: Garnier, s/d. p. 26.

JÚNIOR, Raimundo Magalhães. **Arthur Azevedo e sua época**. Ed. Saraiva. Rio de Janeiro, 1952. CITO VÁRIAS VEZES

KELLY, Celso. O álbum de Arthur de Azevedo. **Jornal da Manhã**, 19 jan. 1926.

KNAUSS, Paulo. O cavalete e a paleta: arte e prática de colecionar no Brasil. In: **Anais do Museu Histórico Nacional**, Rio de Janeiro, v. 33, p. 23-44, 2001.

LAGO, Pedro Corrêa. **Brasiliana Itaú**: uma grande coleção dedicada ao Brasil. Curadoria da Coleção: Pedro Corrêa do Lago, Ruy Souza e Silva. Rio de Janeiro: Capivara, 2009.

LEE, Francis Melvin. *Instruir de maneira intensa e imediata: Circulação e Uso de Estampas no Brasil Joanino*. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em História Social. Departamento de História da FFLCH – USP. São Paulo, 2014.

LOBATO, Monteiro. **Ideias de Jeca Tatu**. 6 ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1956.

LOURENÇO, Maria Cecília França. **Museus acolhem moderno**. EDUSP, São Paulo, 1999.

MACHADO, Hilda. **Laurinda Santos Lobo**: mecenas, artistas e outros marginais em Santa Teresa. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.

MAGALHÃES Jr., Raimundo. **Artur Azevedo e sua época**, Rio de Janeiro: Saraiva, 1955,

MALTA, Marize. **O olhar decorativo**: ambientes domésticos em fins do século XIX no Rio de Janeiro. Mauad X: Rio de Janeiro FAPERJ, 2011.

_____. Arte em casa: colecionismo de objetos em fins do século XIX no Rio de Janeiro e a Coleção Ferreira das Neves In: **Colóquio Coleções de arte Portugal e Brasil: perfis e trânsitos**. Lisboa, 2014.

MARQUES, César Augusto. **Dicionário histórico-geográfico da Província do Maranhão**. Notas e apuração textual de Jomar Moraes. 3. ed. São Luís: AML, 2008.

MARTINS, Wilson. **História da inteligência brasileira**. São Paulo, Cultrix, Ed. Universidade de São Paulo, 1977-1978 (vol.1).

MELO, Luiz de. **Pintores Maranhenses do século XIX**. São Luís (MA): Func. São Luís, 2002.

MÉRIAN, Jean-Yves. **Aluísio Azevedo, vida e obra: (1857-1913) O verdadeiro Brasil do século XIX**. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo Banco Sudameris – Brasil, 1988.

_____. Arthur Azevedo, journaliste, témoin de son temps. Centre d'Études Hispaniques Hispano-Américaines et Luso-Brésiliennes **Revista Études Portugaises et Brésiliennes**. Nouvelle Série 1. Travaux de l'Université de Haute Bretagne. Paris, 1977.

MIGLIACCIO, Luciano. Da Colônia à Independência. In: MOSTRA DO REDESCOBRIMENTO, 2000, SÃO PAULO, SP. **Arte do século XIX**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo: Associação Brasil 500 anos Artes Visuais, 2000.

_____. Luciano. A arte no Brasil entre o Segundo Reinado e a Belle Époque. In: BARCINSKI, Fabiana Werneck (Org.). **Sobre Arte Brasileira**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2015.

_____. Luciano. Olhares cruzados: a circulação de reproduções em gravura e a formação de acervos de arte europeia no Brasil do século XIX. In: KNAUSS, Paulo; MALTA, Marize. (org.). **Objetos do olhar: história e arte**. São Paulo: Rafael Copetti Editor, 2015.

MINUTA DE OFÍCIO. **Academia Imperial de Belas Artes**. Do Diretor para o Ministério dos Negócios do Império. Rio de Janeiro, 9 de abril de 1858. Documentos avulsos, MDJVI 1275. In: www.museu.eba.ufrj

MOREIRA FILHO, Eliézer. **Coleção Arthur Azevedo de Gravuras**. Catálogo. São Luís (MA), 1996.

MUBARAC, Claudio. JARDIM, Evandro Carlos. Sobre a gravura brasileira. In: **Catálogo da exposição "Gravadores Brasileiros Contemporâneos"**. Pratt Institute, Nova Iorque, 2007.

NAIFEH, STEVEN; SMITH, Gregory White. **Van Gogh: A vida**. Tradução: Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

NEDELL, Jeffrey D. **Belle Époque tropical: Sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro na virada do século**. Tradução: Celso Nogueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

O Álbum, Rio de Janeiro, jan. ano 1. n. 1, 1893. Hemeroteca Digital Brasileira, FBN.

O GUARANY. Folha ilustrada, Rio de Janeiro, nº 1, jan. 1871. In: Hemeroteca Digital Brasileira, FBN.

O MERCÚRIO, Rio de Janeiro, nº 1, jun. 1898. In: Hemeroteca Digital, FBN.

PARSHALL, Peter. **The Dark Side of Light: arts of privacy.1850-1900** Farnham and Washington: Ashgate and National Gallery of Art, 2009.

PEREIRA, Sonia Gomes. A Academia de Belas Artes e a historiografia da arte no Brasil. In: CAVALCANTI, Ana; MALTA, Malta; PEREIRA, Sonia Gomes. **Coleções de arte: Formação, Exibição e Ensino**. Rio de Janeiro: Rio Book's, 2015.

PITTA, Fernanda Mendonça. **“UM POVO PACATO E BUCÓLICO”: costume e história na pintura de Almeida Júnior**. Tese de Doutorado, ECA-USP. São Paulo, 2013.

POMIAN, Krzysztof. **Coleção. Enciclopédia Einaudi**, (Memória-História). Lisboa: imprensa Nacional: Casa da Moeda, 1985. v. 1

PROUST, Marcel. **No caminho de Swann**. 3º ed. rev. Tradução: Mario Quintana. São Paulo: Globo, 2006. (Em busca do tempo perdido, v. 1).

REDONDO, Garcia. **O Paiz**, Rio de Janeiro, 20 dez. 1894. Notas de Um Excursionista Hemeroteca Digital Brasileira, FBN.

REIS, Pedro. **Diário Ilustrado**, Lisboa, 29 out. 1881. Não paginado. Hemeroteca Digital de Lisboa.

REVISTA de Geografia e História do Maranhão, Ano I, nº1, dezembro de 1946. DEIXAR

REVISTA de Geografia e História do Maranhão. Maranhão, ano III, n. 3, fev. 1950.

RIBEIRO, Júlio. **A Carne**. Pref. Elsie Lessa; biografia, introdução e notas de M. Cavalcanti Proença – 11 ed. Rio de Janeiro, Ediouro, 1996 (Coleção Prestígio).

RICCI, Claudia Thurler. Sob a inspiração de Clio: O Historicismo na obra de Morales de los Rios. **19&20**, Rio de Janeiro, v. II, n. 4, out. 2007. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/arte%20decorativa/ad_mlr_ctr.htm>.

_____. A Escola Nacional de Belas Artes - Arte e técnica na construção de um espaço simbólico. **19&20**, Rio de Janeiro, v. VI, n. 4, out./dez. 2011. Não paginado. Disponível em: <[http://www.dezenovevinte.net/arte decorativa/ctr Ricci_enba.htm](http://www.dezenovevinte.net/arte%20decorativa/ctr Ricci_enba.htm)>. Acesso em: mar. 2015.

SALLES, Antônio. **Jornal Correio do Ceará**, 01 de agosto de 1927. Fundo Arthur Azevedo (ABL).

SALGUEIRO, Valéria. Pintor e crítico - Antônio Patreiras 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>. Acesso em: jan. 2016.

SALIBA, Elias Thomé. (Texto introdutório). SQUEFF, Letícia. **O Brasil nas letras de um pintor: Manuel de Araújo Porto Alegre (1806-1879)**. – Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2004.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil – 1870-1930**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____, Lilia Moritz / Regina Dantas. **O Museu do Imperador: quando colecionar é representar a nação**. Revista do IEB nº 46 p. 123-164 fev 2008.

SEGALA, Lygia. **Ensaio das luzes sobre um Brasil pitoresco**. Tese de doutorado, Rio de Janeiro, PPGAS, Museu Nacional/UFRJ, 1998.

SENNA, Ernesto. **O velho comércio do Rio de Janeiro**. Apresentação George Ermakoff. Rio de Janeiro: G. Ermakoff Casa Editorial, 2006.

SILVA, Rosângela de Jesus. “Angelo Agostini, Felix Ferreira e Gonzaga Duque Estrada: Contribuições da crítica de arte brasileira no século XIX.” **Revista de História da Arte e Arqueologia**, CHAA/IFCH Unicamp, n.10, vol. Jul/dez 2008.

SODRÉ, Nelson Werneck. **História da imprensa no Brasil**. 3º ed. São Paulo: Martins Fontes, 1983.

SQUEFF, Letícia. **O Brasil nas letras de um pintor: Manuel de Araújo Porto Alegre (1806-1879)**. – Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2004.

_____. **Uma galeria para o Império: a Coleção de Quadros Nacionais formando a Escola Brasileira**. Tese de Doutorado, FAU-USP. São Paulo, 2005.

SUEUR, Valérie. **L`editeur Alfred Cadart (1828-1875) et le renouveau de l'eau-forte originale**. Não paginado. Disponível em: <<http://blog.bnf.fr/gallica>>. Acesso em: 12 jan. 2016.

SUSSEKIND, Flora. **As Revistas de ano e a invenção do Rio de Janeiro**. – Rio de Janeiro: Nova Fronteira: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1986.

SVECENKO, Nicolau. **Literatura como Missão: Tensões sociais e Criação cultural na Primeira República**. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

TARASANTCHI, Ruth Sprung [et. al.]. **Pedro Weingärtner (1853-1929): Um artista entre o Velho e o Novo Mundo**. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2009. (Catálogo)

ZOLA, Émile. **A batalha do impressionismo**. Trad. Martha Gambini. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989 – (Oficina das artes).

_____, Émile. **Do Romance: Stendhal, Flaubert e os Goncourt**. Trad. Plínio Augusto Coelho. São Paulo: Editora Imaginário: Editora da Universidade de São Paulo, 1995 – (Críticas Poéticas; 3).

Anexos

Anexo 1 - Textos esparsos sobre arte

Diário de Notícias, coluna De Palanque, 18 de Junho de 1885.

De vez em quando o Sr. De Wilde convida-nos para assistirmos a uma exposição artística, em sua casa, na Rua Sete de Setembro. Ultimamente ali se fizeram algumas exposições interessantes, como fossem a dos trabalhos de Firmino Monteiro, dos quadros oferecidos em benefício das vítimas dos terremotos da Espanha, e, finalmente, do magnífico retrato do Sr. Ferreira Viana, magistralmente pintado por Thomas Driendl.

Atualmente acham-se expostos no salão De Wilde nada menos que vinte e uma telas do conhecido e reputado Grimm. O espaço que disponho nesta coluna não me permite ser extenso na apreciação de todos esses trabalhos, alguns dos quais me parecem dignos de menção. O quadro nº 6 que representa a praia da piedade é admirável de colorido, boa distribuição de luz e desenho, muito desenho. O de nº 7 reproduzindo a nunca assaz pintada praia de Icaraí, seria um primor, sem aquele céu de um azul escandaloso e bulhão. O de nº 14 é talvez o melhor da exposição. O dedo de Deus, essa gravíssima saliência, que majestosamente determina as nossas belas cordilheiras, não tinha sido ainda tão bem copiado. O quadro de nº 21 é bom, muito bom, ótimo diríamos se não fosse a desproporção daquele maldito navio, que não sei o que veio ali fazer.

Não podemos deixar de lastimar que o Sr. Grimm incluisse na exposição dos seus trabalhos aquela inqualificável *Ilha dos Amores*, em que, aliás, há prodígios de colorido. Mas aquela frota microscopial, aquelas ninfas cor de telha, aquele palácio perdido no morro, com as suas escadinhas burguesas que parecem mandadas construir por um comendador de mau gosto. Tudo aquilo fez um mal horrível aos nervos!

O Sr. Grimm é verdadeiramente notável quando faz uma paisagem *d'après nature*. A palheta não tem segredos para este pintor, que não duvidaremos colocar na primeira plana do nosso meio artístico. Mas o Sr. Grimm devia deixar tranquilo o mar e a figura humana. A onda é pérfida, mesmo para os pintores. O mar do Sr. Grimm não tem nível e as figuras não tem movimento.

O Sr. Grimm é de um realismo atroz. É dos tais que pensam que a natureza não se corrige. Um montículo que afastasse um palmo da linha natural, uma árvore que plantasse, com a independência do artista, em um local em que não houvesse árvores, seriam para o Sr. Grimm motivo para desgostos e insônias. Por isso, os seus quadros acusam muito talento, muito *savoir-faire*, mas não revelam uma individualidade.

O Sr. Grimm é um grande mestre, pois tem produzido discípulos que, como Caron e Vasquez, ameaçam o exceder. Por quê? Porque esses discípulos aprendem a maneira do seu mestre, familiarizam os olhos com paisagens, mas naturalmente insurgem-se contra esse *parti-pris* de verdade nua e crua, e fazem concessões ao sentimento estético. Nos quadros de Caron, Vasquez e Ribeiro, há sempre alguma coisa deles, alguma coisa que sentiram sem ver, mas não pintam sem sentir. Que diabo, Sr. Grimm: nem todas as verdades se pintam! O senhor é o Epaminondas da paisagem!”.

Eloy, o herói.

Diário de Notícias, coluna De Palanque, 4 de julho de 1885.

Há quem se queixe de falta de assunto, eu me queixo exatamente do contrário. O meu tinteiro está cheio de assunto, mas para que não ficasse nenhum lá dentro, seria preciso fazer deste artigo uma verdadeira manta de retalhos, era isso o que eu desejava evitar. O primeiro assunto, e o que mais se impõe, é necessariamente a estreia de Joaquim Nabuco, que tomou ontem assento na Câmara dos deputados e ontem mesmo, com ou sem razão fulminou o projeto *Saraiva* em um brilhante discurso que provavelmente é o precursor de outras saraivadas, mais ou menos violentas.

O ilustre moço pernambucano insiste na ideia de que representa dois distritos de sua província. Não digo o contrário, julgo apenas que representar dois distritos pelo mesmo preço por que os outros deputados representam um só, é ato de abnegação digno de figurar ao lado do desinteresse do célebre espartano Ermírio Alves. Não gostei do ponto em que Joaquim Nabuco scandalizado por ter o Sr. Felício dos Santos lhe chamado de sentimentalista, exclamou indignado: “Se eu sou sentimentalista, V. Ex. é sínico”. Parece-me que o jovem deputado enganou-se no troco, como geralmente sucede aos condutores de bondes.

Saúdo com efusão o primeiro número de *La France*, periódico hebdomário que acaba de aparecer nesta Corte sob a direção do Sr. P. Labarrière, advogado francês, que há alguns anos reside no Brasil. O programa resume-se nestas palavras que traduzo: “O francês sempre que deixa os seus interesses privados, para ocupar-se da coisa pública só pode aspirar a um fim legítimo: a prosperidade da Pátria”. E esse o nosso. Esforçar-nos-emos por consegui-lo, propagando na França o conhecimento dos imensos recursos do Brasil e combatendo aqui pelos interesses franceses. *La France* publica em francês *O Mulato* de Aluízio Azevedo, e faz preceder o primeiro folhetim de algumas observações literárias de muito peso.

Um bom artigo sobre pintura, assinado por Cabrion parece escrito por quem sabe do riscado. A esse propósito tenho uma observação que fazer: parece-me chegado o momento em que nossa imprensa deve consagrar à pintura uma atenção permanente. De tempos, nota-se que na nossa terra vai começando a se fazer sentir o gosto por esse ramo, o mais difícil talvez, das belas artes. A última exposição da nossa academia é prova irrefutável dessa verdade. Rara é a semana em que, aqui ou ali, não seja exposto algum novo trabalho à nossa atenção.

Ainda há dias o público era convidado para admirar cinco ou seis telas de Langerock, o distinto pintor belga que se acha nesta Corte. Um belo homem de 50 anos para mais, *habitué* anual dos *salons* de Paris e Bruxelas, e orientalista até a ponta dos cabelos; a sua presença pode ser favorável aos progressos da pintura nacional. Os quadros de Langerock são dignos de ser examinados.

Ainda a propósito de pintura, outro dia passando pela casa do nosso *Goupil*, como lhe chama Cabrion, o estimável De Wilde, convidou-me para subir ao seu *petit salon*. Tem alguma coisa nova? Tenho algumas aquarelas, você vai ficar espantado! E o De Wilde repetiu com um sorriso malicioso: vai ficar espantado!

Pois se deu exatamente o contrário, quem se espantou não fui eu, foram as aquarelas, assinadas pelo Sr. Hans Borhdt. Do desenho não há que dizer, mas que tintas! O escandaloso e bulhão viria a propósito, se eu não tivesse receio de scandalizar o Escaravelho, e bulir com ele. Creio piamente que, enquanto viver, nunca mais terei ocasião de enfrentar com meia dúzia de aquarelas mais espantadas. Ainda me dói a vista!

Uma bonita paisagem de Aurélio de Figueiredo colocada em um dos cantos do *salon* De Wilde compensou o trabalho que eu tivera de subir as escadas. Um belo quadrinho, não há dúvida. E o que me dizem do França Junior? Pois o diabo do homem que era magistrado, comediógrafo, jornalista, poeta, e que ainda é tudo isso, não se lembra um belo dia de ser pintor, e não é que o é? O leitor vá a casa do Vieitas, na Rua da Quitanda e peça que lhe mostrem uma paisagem do autor do *Direito por linhas tortas*. Afiançou-lhe que o distinto escritor, que até hoje só pintava também as nossas montanhas e o nosso arvoredo, com todas as regras de desenho e colorido, e com a alma e a paixão de um verdadeiro artista. Não me admirará se amanhã o Ferrari anunciar uma opera do maestro França Junior. Olhem ouvido sei eu que ele tem.

Diário de Notícias, coluna De Palanque, 22 de agosto de 1885.

Enquanto o público é todo política, ocupemo-nos de pintura, leitor amigo. Da cá o braço: quero levar-te à casa do De Wilde, o nosso *Goupil*, como já lhe chamou alguém. Não te descrevo o interessante ateliê da Rua Sete; já fiz algures, já outros o fizeram; seria levar muito longe o reclame. Além do curioso troféu de armas antigas, dos velhos pratos, quadros, estatuetas, bronzes, móveis e mais objetos de arte, que são os adornos permanentes do atelier *De Wilde*, acham-se ali presentemente expostos os trabalhos de dois artistas estrangeiros, que passaram desta para melhor sem ser dito ao que vieram.

Um deles, Generoso Frate, era pouco mais que uma criança e tinha um belo futuro diante de si, como dizem os velhos. O outro Gustavo James morreu de marasmo senil, aos oitenta anos de idade. Este pobre James, francês de origem, ocupava-se na sua terra em desenhar padrões para uma fabrica de chitas. Veio há vinte anos para o Rio de Janeiro e empregou-se em casa de Giron, que lhe dava cinco mil réis por dia em troco de uns desenhos para ornamentação de portões e corredores.

Um dia, organizou-se nesta Corte uma exposição de belas artes: o James, que tinha um olho e se considerava em terra de cegos, concorreu com uma croûte capaz de fazer arrepiar os cabelos de Mr. Petit. O pobre diabo apanhou o hábito da Rosa, tal era o bom senso artístico de quem naquele tempo governava o barco público. A teteia foi a sua desgraça. Daí por diante julgou-se um grande homem. Escusado é dizer que nunca mais desceu a fazer pintura ornamental, e sabe Deus com que magoa alguns anos depois, fez ao estomago a concessão degradante de borrar um pano de boca para o teatro D. Pedro II. Lembram-se de um Pedro Álvares Cabral a descobrir o Brasil e um novo sistema de braços uns braços que nunca mais acabavam? Tudo isso foi perpetrado pelo James.

Entretanto, manda a verdade que se diga: os seus pincéis tinham momentos lúcidos. Há no atelier De Wilde uma marinha do James que qualquer bom artista assinaria com ambas as mãos. Em outra marinha, de gênero diverso, há uma onda encapelada, perfeitamente reproduzida. Em algumas paisagens há de vez em quando pequenas belezas de colorido e boa distribuição de luz. Mas o desenho é geralmente tão mal, que agente não consegue tomar a sério nada daquilo, por maior que seja o piedoso desejo de dizer bem de um morto.

O que deveras comove nesta exposição não é o talento, mas a miséria do pintor, que não tendo dinheiro para comprar as telas, pintava em pedaços de madeira e fundos de caixas de papelão. Pobres pintores! Com 10.000 para uma garrafa de tinta, uma pena

e uma resma de papel, escreve-se a Divina comédia ou os Huguenotes; quanto é preciso para pintar as Bodas de Chanaan?

O espólio artístico de Generoso Frate é muito mais precioso, se bem que o jovem pintor não tivesse tempo de deixar um trabalho sério e completo. Tinha a mania de desenhar em louça, fixando o desenho por meio de um curioso processo – não sei se de sua invenção. Entre tudo quanto ele deixou, prefiro um magnífico retrato do Sr. Fachinetti, retrato que não está concluído, se é que não houve certo propósito de deixá-lo assim mesmo por fazer. Dizem que hoje é chic deixar a pintura em meio, e o que aos profanos, como eu, parece por acabar, está pronto e mais que pronto. Como estamos longe do tempo em que não sei que velho pintor flamengo, cujo nome não me lembro agora, assinava os seus quadros com a seguinte frase: Fulano principiou!

Leitor, deixemos o atelier De Wilde e vamos até à Glace Elegante. Ao passar pela Nôtre Dame, demoremo-nos alguns instantes em frente a duas pequeninas pinturas sobre biscuit, representando uns assuntos inocentes e primitivos. Graciosos, não achas? Assina-as Cobère. Quem é Cobère? Prometes ser discreto? É uma senhora, não te digo mais nada. Entremos na Glace Elegante. Todos estes quadrinhos são do Peres, um pintor brasileiro que tem talento quanto baste para que a gente possa dizer-lhe sem o ter remorsos no dia seguinte.

Que delicado aquele grupo de duas amigas, não te parece? Como o sol bate de chofre naquelas folhas tão verdes, tão fluminenses, tão nossas! Vê-se que o Peres pensa como o Grimm: o verdadeiro atelier de pintura é no campo, ao ar livre, frente a frente com a natura mater. Pois continue, que há de ir longe.

Aquela moça que lê o *Paíz*, sorrindo aos tópicos do dia, é pintada pelo Oscar da Silva, o mesmo que ofereceu ao Club Beethoven um belo e fantasioso retrato do genial autor das Ruínas de Atenas. Há tempos ouvi dizer que este prodigioso menino ia ser mandado para a Europa, com o fim de completar os seus estudos. Não se realizará tão agradável boato? Não há por aí uma alma compassiva que o ponha longe, bem longe da travessa das Belas Artes?

Que vejo? Langerock, o distintíssimo pintor belga, que trouxe de Smyrna o segredo do colorido quente, Langerock é um mestre! Expõe na Glace Elegante duas paisagens esplendidas, dois Corcovados soberbos, servindo de fundo a umas fotografias cobertas a óleo! Pois é isto possível?

Langerock, mestre, fazer à tua cara o mesmo que fizeste àquelas fotografias; cobre-a, meu artista, cobre-a.

Eloy, o herói.

Diário de Notícias, coluna De Palanque, 11 de setembro de 1885.

Ultimamente dizia o *South American Journal*, que em Londres, no *drawing-room* da rainha Victoria, tinha causado sensação as encantadoras filhas do Sr. Don Amaro Carve, enviado extraordinário e ministro plenipotenciário da república do Uruguai na Grã-Bretanha. Logo que, por uma folha de ontem, tive notícia de que o Sr. Carve estava de passagem no Rio de Janeiro, onde se demoraria quarenta e oito horas, enquanto o *Gironde* estivesse ancorado no nosso porto, pus-me em campo para ver, não sua excelência, mas as lindas moças de quem o *South American Journal* falou com tanto entusiasmo.

A gente não deve perder ocasião de ver uma mulher bonita, e neste caso não se tratava de uma, mas de duas. Não imaginam o meu desapontamento, quando me disseram que as exmas. filhas do Sr. Carve ficaram na escura Londres. Eu estava já preparado para uma descrição minuciosa e patética de dois verdadeiros tipos de beleza. Paciência.

Às 3 horas cheguei a janela para ver quem passava: talvez que o torvelinho humano da Rua do Ouvidor me sugerisse algum assunto. A primeira pessoa com quem se encontraram meus olhos foi Mme. Durocher. Isto para quem tencionava enfrentar com dois verdadeiros tipos de beleza... Fiquei de mau humor, pus o chapéu e fui à *Glace Elegante*, à procura de algum quadro novo. Encontrei duas botas em frente uma da outra, lastimando-se reciprocamente. Ah! Minha senhora Dona C. F. F., cem anos que eu viva, nunca lhe perdoarei aqueles índios, aquelas guarás, aquelas águas, aqueles peixes, aquele quadro, enfim! Mas console-se com seu vizinho, o Sr. Rosalbino Santóro... Rosalbino! Que belo nome para um pintor de talento!

Da *Glace Elegante* à galeria Moncada são dois passos. Fui ver o retrato de Beethoven, pintado pelo Petit para o club do cais da Glória, que, me parece, deseja fazer coleção de retratos a óleo do seu glorioso orago. Já lá estão dois: um pintado pelo Décio Villares e outro pelo Oscar Pereira da Silva. Sou capaz de aconselhar ao club que não meta lá o terceiro, antes que o Petit substitua a perna esquerda do autor de *Fidélío*. Capenga não forma.

Eloy, O herói (A. Azevedo)

Diário de Notícias, coluna De Palanque, 15 de setembro de 1885.

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 Villares emigrarão também, enxotados de sua terra pelo cruel indiferentismo do público. Reconheceram que não lhes é possível viver no Brasil, a menos que se prestem a fazer retratos a tanto a dúzia ou a pintar taboetas. No Rio de Janeiro não se vendem quadros: quem como eu, os deseja possuir, na pode comprá-los, e quem pode comprar, não os quer nem de graça.

Quando ultimamente, o Aurélio expôs alguns em casa do De Wilde, encontrou na rua um titular muito conhecido pelos seus teres e haveres, e lhe pediu o especial obséquio de ir ver os seus trabalhos. O fidalgo não se fez de rogado: acompanhou o artista ao atelier da Rua Sete. Durante meia hora examinou todos os trabalhos com a mais escrupulosa atenção, e, acabado o exame, voltou-se para o Aurélio e disse com um ar de suficiência e um sorriso de proteção: Não é mal, não é mal... Mas diga-me uma coisa: O senhor tem visto bons quadros?

Oh! Imagine V. Ex. que eu percorri museus da Europa! Não importa, apareça lá em casa, Sr. Aurélio, quero mostrar-lhe o que tenho. Oh Exmo., com todo o prazer! Quando? Quando quiser, eu janto às três. O Aurélio inclinou-se para agradecer o jantar. O titular acrescentou: Apareça às quatro, depois do jantar. Não tenho o que fazer e posso lhe mostrar.

No dia seguinte o Aurélio foi pontual. Apareceu-lhe o fidalgo de rodapé branco, gorro de veludo bordado a ouro e chinelas de tapete. Palitava os dentes e

preparava-se para saborear um havana. Oh viva o Sr. Aurélio! Venha, venha ver os meus quadros, Conto que aprenda neles alguma coisa.

Dizendo isto, abriu a sala de visitas, e apontou para oito ou nove telas penduradas simetricamente nas paredes. Fez com o mesmo gesto largo e solene que D. Ruy Gomez de Silva mostra a Carlos V, no 2º ato do *Hernani*, os retratos dos seus antepassados. Imagine o leitor a cara que fez o Aurélio quando descobriu uma coleção infeliz de oleografias e cromos, desses que o leitor, se é homem de bom gosto, não consentiria em sua casa, nem mesmo que lhe pagassem direitos de armazenagem. Nem o Aurélio me disse nem eu lhe perguntei o modo porque terminou o híbrido colóquio.

[...] Recebo neste momento um bilhete do seguinte teor: Amigo, deve ser hoje exposto na Glace Elegante um quadro do jovem pintor Antônio Parreiras. Verás que é uma bela paisagem. Se desses do quadro e do pintor uma noticiazinha no *De Palanque*? Vamos, meu *Eloy, o herói*, faz sem escrúpulos, porque Parreiras tem na realidade muito talento. Do teu, Alberto Oliveira.

Eloy, o herói (Arthur Azevedo)

Diário de Notícias, coluna De Palanque, 01 de outubro de 1885.

Há pouco mais de dois anos, achando-se o autor destas linhas em Paris, teve ocasião de maravilhar-se diante do *Panorama da Batalha de Chantilly*, primorosamente executado por dois eminentes pintores militares: Detaille e o malogrado Neuville. Quem nunca viu um *panorama*, não pode fazer a menor ideia do que aquilo é. O observador que entra no respectivo edifício, depois de atravessar um espaço escuro, preparado desse modo, o órgão visual para perceber o efeito da pintura, é tão completamente iludido, que supõe achar-se realmente no mesmo ponto de vista de onde o pintor copiou a paisagem.

Os primeiros planos são engenhosamente arranjados com objetos naturais; o espectador abaixa-se e apanha um punhado de terra; entretanto, por mais esforços que empregue, não descobre onde acaba o palpável e principia o pintado, tal é a ilusão óptica produzida por uns tantos efeitos de luz, admiravelmente combinados. No panorama da batalha de Chantilly há (para citar alguma coisa) uma carroça natural a que se acha atrelado um jumento visto de costas. Por mais que me explicassem, custou-me a compreender o engenhoso processo pelo qual chegou o artista a tão maravilhoso resultado.

A primeira suposição de quem sobe à rotunda onde o espectador se coloca, é que puseram ali uma enorme lente circular, que aumenta as proporções da pintura. Poderia haver desilusão, se o zênite estivesse à vista do espectador; mas a rotunda é coberta por uma espécie de guarda-sol; o céu desaparece por trás dessa cobertura justamente quando vai tomando a forma côncava.

Victor Meirelles e Langerock, dois artistas de raça, que dispensam os meus elogios, resolveram pintar um panorama desse gênero, representando a cidade do Rio de Janeiro, vista do morro de Santo Antônio. O panorama será pintado em Paris, ali exposto, e depois viajará pelas principais cidades europeias e americanas, terminando nesta Corte, onde ficará definitivamente estabelecido. Para isso, os dois distintos artistas tratam neste momento de organizar uma campanha e tem, felizmente, encontrado muita adesão e simpatia.

Se eu tivesse dinheiro, não se me dava de embarcar algum nessa empresa, que fatalmente dará bons frutos. Ainda ontem Victor Meirelles – que já em Paris havia conversado comigo sobre a sua ideia – disse-me lastimar não poder realizá-lo exclusivamente com seus próprios recursos.

O panorama do Rio de Janeiro, pintado por dois pinceis ilustres, trará ao nosso país, mais do que todas as legações imperiais havidas e por haver, a inestimável vantagem de torná-lo conhecido em terras, cujos habitantes supõem que o Brasil não é digno de figurar entre as nações civilizadas. Acredito que o panorama será um agente eficaz de imigração espontânea. Puxem pelos cordéis a bolsa os meus leitores endinheirados, e metam três proveitos em um saco: aumentar a sua fazenda, proteger a arte e concorrer para o engrandecimento do país.

Eloy, o herói.

Diário de Notícias, coluna De Palanque, 11 de outubro de 1885.

Se o leitor atendendo ao meu convite, foi a casa do De Wilde apreciar os quadros do Treidler, acredite que travou relações com um excelente pintor. O Treidler copia a natureza com tanta verdade e uma certeza tal, que deixa a perder de vista o seu patrício Grimm, que eu já chamei um dia de o Epaminondas da pintura. O Treidler é tão impressionista, tão papa Santa Justa que, perguntando-lhe alguém que não parecia bem claro: O que é isto? Não sei, respondeu ele, eu vi assim.

Entretanto, o artista apesar de fazer as maiores concessões à sua escola não deixou de comunicar um pouco de sua alma àquelas esplendidas paisagens da Alemanha, da Itália e da Polônia. É admirável como este pintor em tão pouco tempo soube identificar-se com a nossa natureza, além de três belos quadros representando a praia de Copacabana, vista do morro do Leme, a praia do Flamengo e a Rua Paysandu, expõe duas pequenas aquarelas, a Gávea e o nunca assas pintado Corcovado. Este último trabalho é um primor de colorido.

Nos quadros do Treidler é notável a perspectiva aérea, em um deles as nuvens resolvem-se com uma delicadeza surpreendente. Não me cansarei de repetir aos meus leitores que roubem um quarto de hora às suas ocupações, e procurem certificar-se da justiça dos meus elogios. Ao sair da De Wilde, lobriguei em uma vidraça ricamente emoldurada, o retrato a óleo do Sr. Frederico Glette. Logo à primeira vista reconhece-se o pincel do Driendel. Magnífica pintura!

Eloy, o herói.

Diário de Notícias, coluna De Palanque, 17 de outubro de 1885.

Fui ontem ver o grupo de Bernardelli. É estupendo, mas não me surpreendeu. Os primeiros trabalhos do nosso ilustre compatriota foram menos uma promessa que uma realidade. Bernardelli galgou de um salto o pedestal em que se acha; não subiu degrau por degrau, não descansou em caminho. Qualquer descrição daquele mármore me sairia pálida e fria; vão vê-lo, vão admirá-lo, vão extasiar-se diante daquele Cristo e comover-se diante daquela pecadora.

A luz da sala está mal disposta, é muito alta, não faz sobressair todas as belezas daquele esplendido trabalho. Mas ainda assim, devemos dar graças a Deus, por não terem metido o grupo em alguma tenebrosa cafua [caverna, esconderijo], onde se entrássemos as apalpadelas [ato de apalpar].

O artista caprichou em amontoar dificuldades, para provar que as sabe vencer, por maiores que elas sejam. No grupo há umas tantas concavidades onde se penetraria um escopro paciente e genial. A abertura das mangas da larga túnica de Cristo, deixando ver interiormente os braços, perfeitamente contornados, devia ter dado ao artista um trabalho insano, incalculável. Toda a figura da mulher adúltera, figura admirável de beleza e de expressão, está cheia desses recôncavos estreitos que são o desespero dos mais ilustres cinzéis.

Se me perguntarem qual das duas figuras eu prefiro, se a do Cristo, se a da pecadora hesitarei muito tempo antes de responder. Pode ser que depois de mais algumas visitas a Academia de Belas Artes, eu me decida por uma ou por outra. A cabeça do Cristo é realmente admirável, sem a pieguice tradicional dos velhos Cristos de convenção. Alguém já me disse que o quisera mais magro, mais macerado. Por que? Cristo era um homem sadio, que se não o fosse, não poderia desenvolver tantas atividade, e andar tanto de um lado para o outro na faina do evangelho. Agrada-me, aquele homem másculo, forte e rosado, - rosado sim, porque na brancura daquele mármore sublime advinham-se as cores púrpuras da saúde!

O dorso da mulher adúltera trouxe-me à lembrança o da *Vênus de Milo*, esse assombro de pedra diante do qual passei horas e horas esquecidas. E as vestimentas? Quando algum dia foi o mármore mais leve, quando flutuou em dobras mais artísticas? O grupo de Bernardelli é uma obra prima, quer no tocante à concepção, quer no tocante à execução.

Um sujeito apresentou-se ontem na exposição de chapéu na cabeça, ao passo que todas as outras pessoas presentes estavam descobertas. Alguém lhe observou essa falta de delicadeza, e ele saiu-se com essa: “A imagem não está benta, foi por isso que não me descobri”. Antes desse já outro visitante havia lamentado o Cristo não tivesse resplendor; mas qualquer deles levou as lampas a um energúmeno que, dando os parabéns a Rodolfo Bernardelli, disse-lhe: “É muito bonito o seu grupo, mas faria mais efeito se fosse colorido”.

Eloy, o herói.

Diário de Notícias, coluna De Palanque, 27 de outubro de 1885.

O Hildebrandt mandou-me, caprichosamente encadernado, o primeiro volume da *Distração*, contendo os cinquenta e dois primeiros números deste interessante periódico. A *Distração* tornou-se uma folha tão popular, que não receio sejam estas linhas consideradas um anúncio vulgar e interesseiro. Eu sou melancólico por natureza; por isso guardo cá dentro uma gratidão sem limites pro quantos me distraiam.

A *Distração* justifica plenamente o seu título; de sete em sete dias aguardo com certa ansiedade os deliciosos dez minutos que ela me proporciona. Um rapaz espirituoso e modesto, o Abel Porto, é o principal fornecedor daquelas oito páginas alegres e desprezíveis. Com duas penadas escreve-se ali a história dos acontecimentos, pondo em relevo o lado ridículo das coisas, com a rara habilidade de não ofender as pessoas.

Ainda nesse ponto tem a *Distração* cumprido o seu programa com uma fidelidade única nos tempos que correm. Não consta que até hoje alguém se julgasse ofendido com aquela prosa ligeira e condimentada.

No que respeita a desenhos, atendendo a que a *Distração* veio ao mundo sem presunções de folha ilustrada, será injustiça desconhecer que tem dado mais, muito mais do que devia. Em todos os números tem publicado gravuras originais, e eu sei quanto isso custa no Rio de Janeiro. O Hildebrandt teve a ideia, e creio que ainda a tem, de abrir um curso de xilografia anexo à direção do seu periódico. Para a manutenção desse curso reservou ele a importância de umas tantas assinaturas especiais, que não chegaram a realizar-se. Faltou-lhe a proteção do público.

Entretanto, sei que o incansável artista não desanimou, e que o seu sonho dourado continua a ser o desenvolvimento da xilografia, que é barata em toda parte do mundo, menos no Brasil. Ainda ultimamente me dizia ele que ia empregar meios e modos para levar por diante uma ideia do Félix Ferreira, a qual consiste na manutenção do curso pelos esforços reunidos de todos aqueles que, mais ou menos, precisam dos serviços da xilografia, e não são poucos. Faço votos para que tão boa ideia se converta em realidade.

Eloy, o herói.

Diário de Notícias, coluna De Palanque, 14 de novembro de 1885.

Um grupo de artistas, escolhidos entre os mais notáveis que possuímos, resolveram dar uma prova de apreço ao grande Rodolfo Bernardelli. Facilímo lhes seria oferecerem-lhe um retrato a óleo, não teriam que pagar a mão de obra. Resolveram, porém, e em boa hora o fizeram, dar-lhe um banquete no hotel Novo Mundo. Às 5 horas da tarde achavam-se ontem reunidos no lugar convencionado: Rodolfo Bernardelli, Ferreira de Araújo, França Junior, Félix Bernardelli, Belmiro da Silva, Valentim Magalhães, André de Oliveira, Angelo Agostini, Zeferino da Costa, Medeiros, Peres, Duarte, Cernicchiaro, Décio Villares e este seu criado.

O jantar ocorreu animadamente, entre um tiroteio de bons ditos, mais ou menos felizes, mais ou menos apimentados. Escusado é dizer que não faltaram brindes; mas os discursos foram expressamente interditos. Um dos artistas presentes lembrou-se de fazer uma saúde aos *comendadores*, porque geralmente são eles, ainda assim, os únicos que encomendam algum trabalho aos artistas. Nesse caso, lembrou outro conviva, bebamos antes à saúde dos *encomendadores*. Foi aventada, aplaudida e aceita a ideia da fundação de um *Circulo artístico*, para exposição permanente dos trabalhos dos nossos pintores, considerando-se sócios fundadores todos os cavalheiros presentes no banquete, quatro dos quais se encarregaram de redigir os estatutos.

Queria Deus que se realize a ideia, e não suceda ao *Circulo Artístico* o mesmo que aconteceu às numerosas associações de homens de letras, que se tem pretendido criar no Rio de Janeiro. Tenho presente o *menu* do banquete, com um desenho original do Belmiro, e uma caricatura do Bernardelli, porque, saibam, o escultor do *Cristo e a adúltera* é um caricaturista de se lhe tirar o chapéu.

Eloy, o herói (Arthur Azevedo)

Diário de Notícias, coluna De Palanque, 23 de novembro de 1885.

Faz hoje trinta e um anos que foi organizado o Liceu de Artes e Ofícios. Em 1871, o ilustre Zacharias, de saudosa memória, dizia no Senado, referindo-se a essa grandiosa instituição: “É um estabelecimento gratuito de instrução para as classes que vivem da indústria e se destinam à indústria, devido a iniciativa particular, especialmente à de um indivíduo, cujo nome o Senado há de consentir que eu pronuncie neste recinto, como homenagem aos seus serviços relevantes: o Sr. Francisco Joaquim Bethencourt da Silva. Esse estabelecimento, que começou a funcionar em sacristias de igrejas e que hoje em uma igreja se acha, a de S. Joaquim, apresenta, no que toca à frequência o seguinte resultado: em 1868 – 542 alunos; em 1869 – 823 alunos e em 1870 – 915 alunos. Qualquer dos nobres senadores em um passeio noturno, visto que as aulas do estabelecimento são à noite, for de improviso a S. Joaquim, ali achará muitas dezenas de indivíduos nas diversas aulas, e com tal silêncio e ordem, com tanta aplicação, como duvido apresente algum outro estabelecimento no Rio de Janeiro; dir-se-ia, passando por ali, não haver no edifício mestres nem discípulos, e todavia discípulos em grande quantidade ouvem, atentos, professores tão hábeis quanto desinteressados.”

Observando-se o estudo neste estabelecimento, compreende-se logo que o resultado devia ser como realmente é, animador; e, se ajuntar-se à sua bem entendida organização – em que a prática cabe valioso quinhão – a perfeita disciplina que ali se mantém, ver-se a que essa instituição resolveu de certo um problema, cuja solução não era ainda conhecida entre nós, demonstrando que o ensino livre é praticável, e que a iniciativa individual e privada não é uma quimera, como alguns pensam.

Ainda mais, a afluência das matrículas nas diferentes aulas é tão considerável, que já carece de espaço o estabelecimento; é uma prova eloquente de que não é o desamor pelo estudo que das nossas aulas afugenta a mocidade, mas especialmente a falta de tino na direção dos núcleos de instrução, onde o rigor inoportuno, ou o descuido criminoso dos chefes e professores torna-se o gérmen da dissolução.

Que diria o grande estadista, se visitasse hoje o Liceu de Artes e Ofícios? Como em quatorze anos tem sido acrescentada aquela casa bem dita! Desde 1881 que ali se dá o ensino que há de preparar a mulher para ser – no recanto do lar doméstico e na luta pela existência – aos filhos, lição e exemplo; aos pais, arrimo e consolo; ao esposo, auxílio e amparo, e a alcançar para si independência, dignidade, virtude; porquanto, sendo a mulher o primeiro guia, o primeiro mentor dos filhos, a instrução ministrada às mães reverterá em benefício da prole. E destarte, pela ação eficiente da mulher sobre a mentalidade da infância, iram se desvendando novos horizontes às gerações porvindouras.

Faço minhas essas palavras do digno secretário da Sociedade Propagadora das Belas Artes, o ilustrado Sr. Comendador Guilherme Bellegarde, e daqui envio, ainda uma vez, as mais cordiais felicitações a Bethencourt da Silva, o homem de “coração e inteligência superiores, de vontade firme e de dedicação ilimitada”, na frase do Sr. Conselheiro Affonso Celso. No Liceu de Artes e Ofícios tudo me satisfaz e tudo me entusiasma, menos o título. Acho que o estabelecimento deveria chamar-se “Liceu Bethencourt da Silva”. E assim será no futuro.

Eloy, o herói.

Diário de Notícias, coluna De Palanque, 19 de dezembro de 1885.

Visitei ontem a exposição dos trabalhos dos alunos do Liceu de Artes e Ofícios, feitos durante o ano escolar de 1884, e confesso que saí satisfeito, tanto mais que se dignou fazer-me as honras da casa um cavalheiro distinto por muitos títulos, o Sr. Guilherme Bellegarde, secretário da Associação Propagadora das Belas Artes. Acompanhado por tão ilustre cicerone, eu não podia deixar de interessar-me por essa exposição.

Foram os desenhos do natural que primeiro me chamaram a atenção. Há entre eles alguns realmente notáveis pela dificuldade de copiar grupos de objetos superpostos, trabalho que reclama estudo acurado do claro e escuro, e perfeito conhecimento das linhas de perspectiva. O assunto de desenho de figura para o concurso anual foi o famoso *Moisés*, de Michelangelo. Entre os concorrentes alguns há que desempenharam cabalmente a sua tarefa, sendo que nenhum deles apresentou coisa que envergonhasse o estabelecimento. Na aula de desenho de máquinas, uma das mais bem regidas, demorei-me a ver algumas locomotivas e maquinismos de oficinas, desenhados com precisão e nitidez.

Alunos operários expuseram alguns desenhos (cópias e composições) de arquitetura, ótimo resultado dos estudos prático-teóricos, que adquirem no Liceu. O Thomaz Driendl, que se achava presente, elogiava muito os desenhos de ornatos, principalmente os assinados pelo aluno Mourão, efetivamente notáveis pela nitidez do tracejamento. O aluno Eliseu Visconti, que é muito hábil, reproduziu em gesso, aumentado as respectivas proporções, uma gravura representando um grifo, cercado de caprichosos e complicadíssimos ornatos. Os objetos de arte, expostos pelos alunos Berna e Rossi, deram-se a esperança de que, em futuro não remoto, possuiremos dois bons artistas de labor decorativo.

As honras da exposição dos estudos sobre construção naval cabem ao aluno Damião Quintella, cujos desenhos são acompanhados dos competentes modelos, feitos em relevo. Merecem especial menção os desenhos de geometria descritiva, exibidos por alunos operários; estudos sérios, úteis, aplicação da ciência às artes industriais. Também se expuseram numerosas provas de caligrafia, tanto das aulas do sexo feminino como das do curso profissional e comercial. Confesso, porém que, de tudo quanto vi, foi isso o que menos me interessou.

A exposição está organizada com muita economia, mas também com muita ordem, muito aceio e muita inteligência. Pelo dedo se conhece o Bethencourt da Silva. Era preciso arranjar molduras para os desenhos de maiores dimensões; mas como? Qualquer vidraceiro e dourador pediria por elas um dinheirão. Outro, que não fosse Bethencourt da Silva, desistiria de tais molduras; mas que fez ele? Mandou vir uma porção de papel pardo, e com esse material barato arranjou umas molduras exuberantes, que fazem tanto efeito como se fossem de seda ou de pelúcia. A exposição está aberta até domingo, inclusive.

Eloy, o herói.

Diário de Notícias, coluna De Palanque, 30 de janeiro de 1886.

O jovem pintor Oscar Pereira da Silva é incontestavelmente um dos brasileiros mais dignos de animação e apreço. Depois do retrato de Beethoven e da *Lição de*

violino, o seu talento não ficou inativo. Atualmente se acha exposto na *Glace Elegante* um pequenino quadro, assinado por esse nome simpático, representando o Dr. Menezes Vieira no momento de dar uma lição de linguagem articulada a dois pequenos surdos-mudos.

O assunto está tratado com uma delicadeza notável: a figura do professor, apesar de ter a boca aberta, nada tem de ridícula. As duas crianças têm a fisionomia doce e expressiva dos deserdados do ouvido. A composição é tão singela e traduz com tanta verdade o sentimento íntimo do artista, que o espectador naturalmente se comove diante daquela figura inteligente de um homem empenhado em dar às criancinhas o que a natureza lhes negou.

A paisagem, acessório deste interessante grupo, tem uns belíssimos toques de luz intensa, uma vegetação de um verde suave, que parece pintado pelo melindroso pincel de Victor. Oscar da Silva, dizem-me (eu nunca o vi), é uma criança: há muito que esperar das suas aptidões. O que até agora tem produzido obriga-o formalmente perante o público. Não vá agora pensar que é um artista feito, e desprezar a lição dos mestres e o conselho dos competentes.

Se eu pudesse, punha-o as duas mil léguas do Pão de Açúcar, porque decididamente, no meio em que vivemos não há vocação de artista que se aproveite, nem estímulo que preste, nem talento que medre. Se o Oscar Pereira da Silva no Rio de Janeiro, dentro em pouco tempo os veremos cercado de encomendas para quanta manifestação a óleo houver por aí. Dentro em pouco tempo os retratos de uns tantos figurões hão de tomar despoticamente o tempo que ele deve consagrar inteiramente aos seus trabalhos originais.

Demais a mais, o jovem artista possui a qualidade que entre nós mais se aprecia em um pintor: reproduz fielmente as feições do retratado. O retrato do Dr. Menezes Vieira está parecidíssimo, e, apesar de não ser mudo também, só lhe falta falar. Se as circunstâncias não lhe permitirem tomar passagem em um pacote, e ir pedir á Europa o que a nossa pátria infelizmente não lhe pode dar, adote Oscar da Silva o sistema que vou lembrar-lhe, sempre que lhe encomendarem um retrato: Convença o retratado de que se deve deixar pintar, não segundo a *chapa*, mas no momento em que exerce sua profissão, e, quando a não tenha qualquer função, embora vulgar e comesinha, da triste vida humana. Convença-o mesmo de que, como acessório indispensável, deve o retratado permitir que se introduzam no quadro outras figuras.

Por exemplo, quando o retratado for dono de um armário, é pintá-lo ao balcão, medindo alguns metros de fita, que uma freguesa elegante espera sentada, dando embora as costas ao espectador. Se for empregado público, não haverá inconveniente em pintá-lo sentado à mesa da repartição, dando ordens a um continuo. E assim por diante. Deste modo Oscar da Silva, mesmo fazendo retratos, pintará pequeninos quadros de gênero. E quando o freguês se mostrar recalcitrante, e não aceitar a inovação, subscripto-o imediatamente a Mr. Petit e outros.

Eloy, o herói.

Diário de Notícias, coluna De Palanque, 6 de fevereiro de 1886.

O distinto escritor fluminense Sr. Félix Ferreira acaba de publicar um folheto intitulado *A reforma da Biblioteca Fluminense, considerações e projetos de uma*

Sociedade Bibliográfica, apresentados ao Exmo. Sr. Conselheiro Paulino José Soares de Souza, presidente da mesma biblioteca.

Como foi primitivamente organizado, diz o Sr. Félix Ferreira, a Biblioteca Fluminense não pode persistir. Uma instituição de tal ordem e importância não pode limitar-se a ser um mero depósito de livros de aluguel coligidos entre os de mais voga, que nem sempre são os melhores, para satisfazer a maioria dos leitores de paladar comum; parece-me pois, que a reforma, que tão instantemente pedem os seus estatutos, deve ampliar o mais nobremente possível os fins da instituição já entesourando as riquezas da bibliografia nacional que por aí andam em lamentável desbarato, já finalmente agremiando espíritos cultos e animados das mais belas intenções, não só para encher de vida a Biblioteca com dar impulso ao cultivo e bom gosto literário.

Na opinião do Sr. Félix Ferreira urge quanto antes:

1º que se reformem os antigos, ou antes, se adotem os estatutos que apresenta, com as precisas modificações;

2º que se organize uma exposição das preciosidades e raridades que a Biblioteca possui, com o fim de atrair a atenção pública para tão notável estabelecimento;

3º que se assine a maior e mais variada coleção de jornais e revistas das principais línguas cultas, e com ela se mantenha um salão especial desse gênero de leitura, por assinatura mensal e módica;

4º finalmente, que se publique uma revista bibliográfica, embora de poucas páginas para servir, ao mesmo tempo, de registro às publicações do país e de agente a permutas no estrangeiro.

Acredita o autor do projeto que com quatro medidas primárias a Biblioteca Fluminense entrará muito cedo em novo período da mais brilhante prosperidade. Calcula em quantia superior a 6.000.000 anuais o rendimento da sala dos jornais e revistas. Acha que a exposição, quando não traga outro benefício, ensinará pelo menos o caminho de uma outra porta, que, por tanto tempo encerrada, já se tornou esquecida. Tem como certo que a sociedade colherá os maiores resultados da *Revista bibliográfica*, se esta for bem dirigida e vulgarizada. Nutre as mais bem fundadas esperanças de que a Biblioteca Fluminense, convertida em Sociedade Bibliográfica, será dentro em pouco o centro da maior atividade literária do país, produzindo os mais salutareos frutos.

Diz-nos em seguida que a Sociedade Bibliográfica Brasileira “terá principalmente por fim: manter, ampliar e melhorar a Biblioteca Fluminense, dar impulso à cultura literária, auxiliando os autores e abrindo novos mercados às suas produções, por meio de numerosos correspondentes; concorrer para o aperfeiçoamento das artes gráficas, e manter duas publicações periódicas: uma bibliográfica e outras de conhecimentos úteis, ilustrada”.

Entre as condições preliminares expostas pelo Sr. Félix Ferreira, encontro verdades bem amargas sobre nossas indústrias de tipografia e encadernação, ainda incipientes em terras de Santa Cruz e, no entanto, apregoadas com um orgulho inoportuno e ridículo. A *pulhice* dos nossos editores, para exprimir-me em um termo digno deles deveria merecer ao autor do folheto algumas reflexões que parecem suspensas do bico de pena elegante, e as ideias sobre propriedade literária não me parecem bastante claras e definidas.

Quanto a mim, não é esta uma questão de trapos quentes; Affonso Karr discutiu-a em duas linhas; a propriedade literária é uma propriedade. Contra esse argumento não

há consideração possível. Não há nada mais triste do que ver um indivíduo vivendo à custa do trabalho de outro.

Mas não é disso que se trata no folheto de Félix Ferreira, cujo principal objeto é a comunhão dos homens de letras do nosso país. Escusado é lembrar que já por duas vezes se tentou estabelecer entre nós uma sociedade desse gênero: a primeira, em honra à memória de José de Alencar, a segunda, em honra ao Sr. Quesada [Vicente Quesada], que foi ministro argentino nesta corte. Ambas as tentativas naufragaram.

Parece-me que, há de ser muito difícil estabelecer a Sociedade Bibliográfica Brasileira, cujo projeto de estatutos foram inteligentemente organizados pelo Sr. Félix Ferreira. Não me refiro à falta de elementos materiais, mas de elementos morais. No Rio de Janeiro os escritores detestam-se, e pagam para viver separados uns dos outros. Se os rapazes estabelecem entre si esta solidariedade literária, em a qual não há nem pode haver literatura, bramam logo que isso é “elogio mutuo”, clichê safado, que anda agora na boca de qualquer palurdo.

Ainda ontem um miserável anônimo, em uma publicação tão infame como ele, inserta nas generosas colunas do *Jornal do Comércio* lançou-me uma indireta sobre o tal *elogio mutuo*, e chamou-me *bilontra*, por contrapeso. Seja tudo pelo amor de Deus!

Os jornalistas, em vez de confraternizarem, andam todos os dias a notar os erros dos colegas, [...] Se me sucede tratar algum escritor por amigo no dia seguinte é infalível um remoque de *Escaravelho*, como se não me fosse permitido ter amigos. O leitor, se não for literato, o que é difícil, pois hoje em dia não há ninguém que o não seja (até eu!), se dirija a um por um dos nossos escritores públicos e peça a opinião dele sobre qualquer dos seus colegas, indistintamente. Depois de haver arrecadado vinte ou trinta respostas, meta a mão na consciência e diga-me se é possível nessa terra uma associação literária sem muita hipocrisia.

Mas pode ser que o Sr. Félix Ferreira seja muito feliz, e que a sua ideia dê ótimos resultados. É esse o meu desejo. Pode considerar-me sócio efetivo da *Sociedade Bibliográfica Brasileira*.

Eloy, o herói.

Diário de Notícias, coluna De Palanque, 13 de fevereiro de 1886.

O jovem paisagista Ribeiro expõe neste momento na casa do Sr. De Wilde, nada menos de doze paisagens de dimensões regulares. Em todos esses quadros encontram-se magníficos detalhes (deixem passar o galicismo); mas a impressão geral não é a melhor, diga-se a verdade. O Ribeiro promete, e não promete pouco, mas tem ainda muito que aprender. Os seus quadros tem todos uma tonalidade clara, mas o céu é sempre chumbado, escuro, pintado por um pincel temeroso e vacilante. Em qualquer das telas parece que é a paisagem que ilumina o céu e não o céu que ilumina a paisagem. Como se vê, o efeito é absolutamente negativo.

O Ribeiro é um dos três discípulos do Grimm, foi o companheiro inseparável do Caron e dos Vasquez, que lá estão em Paris tratando de aperfeiçoar-se no atelier de Hanoteau. Porque se desmantelou essa interessante e esperançosa trindade artística? A generosidade dos que protegeram o Vasquez e o Caron. Porque não se estendeu ao Ribeiro? Por acaso valia este menos que os outros?

Além das paisagens que acima aludi, acham-se atualmente em casa do Sr. De Wilde outros trabalhos dignos de nota. Treidler, o magistral pintor alemão que há meses se acha nesta Corte, tem lá uma vista da praia de Copacabana, que por si só lhe daria o nome que grangeou entre os que nesta terra se ocupam de artes. Langerock também lá tem duas ou três paisagens, elegantes como tudo quanto são da sua graciosa e produtiva palheta. Não falo de duas grandes paisagens, exuberantes de luz e colorido, assinadas pelo Castro, um distinto pintor brasileiro, que se sepultou em Vassouras como em um túmulo, porque esses quadros já estiveram expostos na Rua do Ouvidor, não são novos para os amadores de pintura. Pode ser que a aproximação dessas duas telas contribua para o mau efeito das do Ribeiro. Há ali tanto vigor de colorido, tanta harmonia nos tons, que a vista é maquinalmente desviada do Ribeiro e atraída para o Castro.

O Sr. Vieitas inaugurou, junto ao seu estabelecimento da Rua da Quitanda, uma bonita sala para exposição de objetos de arte. A pintura encontrará ali talvez luz de mais; os vidros pintados e o mosaico de várias cores, que reveste o soalho, prejudicarão talvez o efeito artístico dos quadros, que nestas exposições naturalmente pedem singeleza de acessórios e de ornamentação. Daí a severidade, a modéstia, posso dizer assim, dos grandes museus da Europa. Mas nem eu tenho o direito de criticar o que ninguém ofereceu à minha crítica, nem o Sr. Vieitas, que conhece bem o povo com quem lida, deve sacrificar os interesses do seu negócio às exigências da arte. Tanto mais que ninguém compreenderia o sacrifício, e julgaria muita gente réles economia o que era pura e simplesmente, demonstração de bom gosto.

Nesta sala encontrará o leitor, em uma graciosa promiscuidade, alguns trabalhos insignes do Décio Villares, esse pintor poeta que idealiza mulheres vaporosas, diáfanas, envolvidas em gases subtis, adornadas de flores paradisíacas, e lindos anjinhos louros como as espigas do Egito e serenas como uma prece. Há em todos os trabalhos deste excelente artista brasileiro, ao lado dessa vaga e indefinida poesia, que lembra uma balada alemã, um admirável traço naturalista.

Fazer, embora por alto, a nomenclatura de tudo quanto se pôde apreciar na sala do Sr. Vieitas, tomaria um espaço que o *Diário de Notícias* não pode ceder-me. Ali encontrará o leitor um quadrinho original de Baron, alguns deliciosos trabalhos de Abigail de Andrade, quadros troféus, pratos, porcelanas, estatuetas, etc. Chamou-me a atenção uma paisagem, magnificamente emoldurada, assinada pelo mais distinto dos nossos amadores. Em um dos cantos da moldura achava-se um papelinho com o seguinte letreiro: 50.000. Só a moldura vale 25% a 30%. Naturalmente houve engano; com esse receio, não me animei a comprar o quadro.

Mas a *great attraction* da sala do Sr. Vieitas é um admirável busto de bronze, esculpido pelo nosso Rodolfo Bernardelli, o assombroso artista do *Cristo e a adúltera*. Que belo trabalho! Aqueles olhos sorriem, aquelas narinas dilatam-se, aqueles lábios agitam-se, aquela fisionomia vive, há sangue naquele bronze! E os cabelos? E as rendas do vestido? E a carne daquele colo? E as linhas daquele pescoço?

A mulher representada pelo busto é a esposa de Luís Guimarães Junior. Ditosa morta, chorada nos sonetos de um poeta insigne, imortalizada pelo escopro de um artista ilustre! Vai ver leitor, vai ver e ainda uma vez terá ocasião de bater palmas ao estatuário da *Faceira*.

Eloy, o herói.

Diário de Notícias, coluna De Palanque, 19 de fevereiro de 1886.

Estive na Candelária. O velho coro da igreja está convertido em atelier, Rodolfo Bernardelli trabalha ali, ao lado de João Zeferino da Costa. [palavra ilegível...] por meio de tabuas e mais tabuas, postas uma sobre as outras, formando uma escada improvisada e de solidez um tanto duvidosa. Ninguém se aventure àquelas alturas sem primeiro aprender alguns rudimentos de ginástica, pelo sim, pelo não fazer disposições testamentárias. Mas vale a pena o sacrifício, palavra de honra!

João Zeferino trabalha no projeto para a decoração do corpo da igreja. O que está imaginado é esplendido. No teto seis grandes quadros históricos, representando o 1º a partida de Antonio Martins da Palma e sua mulher Leonor Gonçalves – de Lisboa para a Índia – em princípios do século XVII; o 2º, a tempestade no alto mar, durante a qual os dois piedosos viajantes fizeram voto de levantar uma ermida consagrada à Virgem Santíssima, sob a inovação de N. S. da Candelária, na primeira terra a que aportassem; o 3º, a chegada ao Rio de Janeiro da caravela em que iam Palma e Leonor Gonçalves; o 4º, a inauguração da ermida; o 5º, a translação das imagens para o novo templo, em 1811; o 6º, finalmente, a igreja tal qual ficará depois de concluídas todas as obras.

A decoração da parede fronteira ao alto-mar, a começar do coro, não é menos trabalhosa, nem prova com menos eloquência o alevantado talento do pintor. É um vasto quadro, todo impregnado de misticismo e poesia, representando a glorificação da Virgem. João Zeferino aproveitou as janelas que oportunamente serão revestidas de vitraux, e assim conseguiu admiráveis efeitos de perspectiva. Nesse quadro alegórico, abundante de flores e de nuvens, figurarão os benfeitores da irmandade, e algumas das pessoas notáveis do nosso tempo e da nossa terra. Sua majestade o Imperador, que já lá está, recomendou ao artista que não se esquecesse de Carlos Gomes. O nome de João Zeferino da Costa ficará imortalizado na Candelária.

Rodolfo Bernardelli mostrou-me uma bela estatueta de S. Marcos, destinada à igreja da Cruz dos Militares, o esboço para uma estátua de Alencar, outro para o monumento Osório, e mais uma medalha comemorativa da exploração Capello e Ivens, a qual tem de ser modelada em couro, e ainda Nossa Senhora para a Candelária, e mais...

E mais um admirável busto de José White, o insigne violonista. Faltam-me palavras para exprimir a impressão que me causou esse estupendo trabalho. Mas é preciso apreciá-lo assim, em barro, ao sair das mãos divinas do artista, antes da fundição, que fatalmente lhe tirará um pouco daquela espontaneidade, daquela vida. Sim, José White vive e palpita naquele pedaço de barro. Que expressão no olhar, que mobilidade na fisionomia, que sensualidade nos lábios, que delicadeza geral de linhas e contornos! Agora sim, agora compreendo que o Padre eterno fizesse de barro o primeiro homem. Foi preciso que viesse o Bernardelli edificar-se sobre essa duvidosa passagem da bíblia, e acender no meu peito a crença, prestes a desvanecer-se.

A propósito: Quanto julga o leitor que pagaram ao Almeida Reis pela estátua do Progresso, que atualmente adorna a parte externa da estação central da estrada de ferro D. Pedro II? Um conto e quinhentos mil réis! Diga-se, em honra do generoso pagador, que não houve ajuste prévio entre o artista e ele.

O Sr. Ewbanck encomendou a estátua, uma estátua de quatro metros, o Almeida Reis executou-a a contento da crítica mais exigente; tomou sob sua imediata responsabilidade o serviço da fundição em bronze, serviço que, seja dito de passagem, honra imenso os operários das oficinas da Pedro II; e colocou a estátua no seu lugar,

sabe Deus com que sustos e dificuldades. Todo esse trabalho levou-lhe um ano, um ano em que não pensou em outra coisa, um ano durante o qual despendeu em matéria-prima e remuneração a imprescindíveis auxiliares quantia superior ao conto e quinhentos que acaba de receber dos cofres públicos.

Enfim, o Almeida Reis que se dê por muito feliz de lhe haverem pago esse pouco, embora pouco, em vez de lhe exigirem, ainda em cima, dinheiro para ocorrer às despesas miúdas. Meu querido artista, nunca mais caia na asneira de fazer estátuas sem primeiramente pôr o preto no branco. Quando lhe encomendarem a Justiça, personagem abstrato que nesta terra dará um ótimo *pendant* ao Progresso, não vá para a oficina sem escala pelo cartório de um tabelião qualquer.

Eloy, o herói.

Diário de Notícias, coluna De Palanque, 20 de março de 1886.

Ninguém acreditará que haja um regulamento da Academia de Belas Artes. Pois é o que lhes digo: haver há, o que resta saber, é se o cumprem. O art. 62 desse regulamento determina que haja, no fim de cada ano escolar, uma exposição pública de todas as classes da Academia, e de dois em dois anos uma exposição geral de todos os trabalhos artísticos, feitos na capital do Império e nas províncias.

Por que razão não se cumpre essa parte do regulamento? Que obstáculos tem impedido o cumprimento desse dever? Dar-se-ia caso que no orçamento não haja verba para a insignificante despesa dessas exposições, sobre cuja utilidade é escusado existir?

Convém notar que os concursos para o prêmio de 1ª ordem (art. 73) dependem da exposição geral: só se farão, diz o texto, depois de fechada a Academia. Segundo o art. 74 de três em três anos, deve ser enviado à Europa um pensionista que ali ficará seis anos, sendo pintor histórico, escultor ou arquiteto, e de quatro, sendo gravador ou paisagista.

Façam favor de me dizer que cumprimento tem tido este artigo, e a quantos alunos tem a Academia mantido no velho mundo! A coisa seria muito explicável se não houvesse na Academia alunos dignos de tal distinção; mas para não citar outros nomes, aí está Oscar da Silva, que me parece credor de animação e estímulo.

O Brasil atravessa neste momento o seu melhor período de movimento artístico; a Academia escolheu mal a ocasião para meter-se nas encolhas. Se lhe faltam elementos, caia, de regulamento em punho, sobre o Sr. de Mamoré e sua Ex. não terá remédio senão providenciar para que se respeite no Rio de Janeiro a coisa mais respeitável do mundo – a Arte.

Eloy, o herói.

Diário de Notícias, coluna De Palanque, 13 de abril de 1886.

O Sr. Teixeira da Rocha, aproveitado discípulo da nossa Academia de Belas Artes, expõe atualmente na *Glace Elegante* um interessante quadro que só me merece aplausos e elogios. Não quero dizer com isto que seja um trabalho perfeito, pois o Sr. Rocha tem ainda muito que aprender para ser um bom colorista; mas tratando-se de uma estreia, forçoso é reconhecê-la auspiciosa e feliz.

Se o Sr. Rocha claudica no emprego das tintas, em compensação desenha corretamente. O seu quadro representa um janota, refestelado indolentemente em um divã embevecido na contemplação de uma caricatura que lhe provoca riso, um riso sincero, franco, exuberante, um riso de moço pandego e sadio.

É magnífica a expressão fisionômica desta figura. O espectador involuntariamente sorri também, como diante daqueles assombrosos “borrachos” de Velásquez. Melhor seria, se o pintor não avolumasse tanto a cabeça do seu janota com aquele extraordinário chapéu de abas largas, cuja sombra na parede me parece um tanto confusa. Os acessórios do quadro estão discretamente tratados; mas tudo desaparece diante da hilariante figura.

O Sr. Rocha tem muito talento cômico. Já desenhou em folhas caricatas, e ainda ultimamente encheu com muita graça dois ou três números da *Distração*. Se estivesse senhor dos segredos da pedra litográfica, cujo processo de desenho dizem ser muito difícil, com certeza já teria adquirido reputação de caricaturista.

Mas é preciso que ao manejar o pincel, o meu artista esqueça-se do seu lápis satírico e deixe de carregar a mão. O seu quadro revela certo pendor para um gênero que sempre faz ruim figura na tela. Há alguma exageração, alguma *charge* no seu janota; e a pintura é tanto mais apreciável quanto mais se aproxima da natureza. O Sr. Rocha conhece os processos modernos da sua arte: trate de dar mais vigor ao colorido, seja o mais natural, o mais humano que puder, e auguro-lhe um lugar de honra entre os nossos bons artistas.

Já tive ocasião de dizer o que penso do nosso esperançoso pintor Oscar Pereira da Silva, um menino de vinte anos, tímido como um pássaro e puro como uma flor. Ontem, na *Glace Elegante*, quando eu acabava de examinar o quadro do Sr. Teixeira da Rocha, um empregado do estabelecimento chamou a minha atenção para um grande prato de porcelana pintado pelo Oscar. Que deliciosa miniatura!

O pintor introduz-nos em uma sala bem atapetada e mobiliada, onde se acham duas moças, que parecem irmãs. Uma delas prepara-se para sair e outra lhe compõe uma dobra do vestido, ou lhe ata um laço, ou lhe prega um alfinete, não sei bem ao certo. É uma cena admirável na sua singeleza doméstica. Dou os parabéns ao cavalheiro que mandou pintar o prato, pode pendurá-lo desassombradamente, ele fará boa figura ao lado do *bibelô* mais precioso.

Eloy, o herói.

Diário de Notícias, coluna De Palanque, 20 de abril de 1886.

O Vasquez e o Caron, dois aproveitadores discípulos do Grimm, que desde julho do ano passado se acham em Paris, onde frequentam o curso do célebre paisagista Hanoteau, acabam de remeter ao Sr. De Wilde os primeiros trabalhos que executaram no estrangeiro, sob as vistas de seu novo mestre. O Caron remeteu doze e o Vasquez quatorze estudos.

Entre todos merece especial menção uma magnífica tela do Caron, representando pitoresca paisagem, em cujo primeiro plano desliza um lago coberto de nenúfares. O arvoredado está magistralmente pintado, e águas são de uma transparência admirável. Há ali outros trabalhos, tanto de um como de outro artista dignos de animação e aplauso. A muita gente parecerá que estes dois talentosos rapazes perderam

aquele vigor de colorido que caracterizava os seus apreciáveis trabalhos, e de tanta maneira os recomendou à munificência de poderosos amigos. Mas lembrem-se, meus senhores, de que aqueles pincéis brasileiros reproduzem neste momento uma natureza muito diferente da nossa. Aquele céu de chumbo que parece cair pesadamente sobre o verde desmaiado daqueles castanheiros, é, sem tirar nem pôr, o céu do outono na França. Aquele sol que não embebe lâminas de fogo na ramaria dos arvoredos, mas apenas ilumina docemente a paisagem com projeções de luz elétrica, é o sol benigno da capital do mundo.

Os dois artistas são até dignos de louvor pela brevidade com que se apoderaram de tão estranhos modelos, e se afizeram a um colorido que não conheciam. Em tão poucos meses não podiam fazer mais. Peço ao leitor que se dirija á casa do De Wilde, e examine com atenção aqueles vinte e seis estudos. Se lhe agradar algum, e puder comprá-lo, compre-o, que meterá dois proveitos em um saco. Enfeitará o seu gabinete com um verdadeiro objeto de arte, e concorrerá para a manutenção na Europa de dois rapazes dignos de toda a consideração.

Eloy, o herói.

Diário de Notícias, coluna De Palanque, 12 de maio de 1886.

Um dos mais operosos e o mais modesto dos nossos pintores é inquestionavelmente o Sr. Augusto Duarte, aproveitado discípulo do célebre Gérôme. Ninguém lhe põe a vista em cima. O autor de *Atala*, quadro de grandes dimensões, exposto no *Salon* de Paris e elogiado pela crítica francesa, passa os dias metido na sua oficina, pintando, pintando sempre ou em algum arrabalde, sentado à sombra de frondosa árvore, copiando os primores da natureza fluminense.

De vez em quando é assaltado pela nostalgia da roça, e vai de caixas às costas, como um mascate a retratar de fazenda em fazenda, quanto coronel da guarda nacional encontra no caminho, ou a reproduzir na tela esta montanha que lhe pareceu majestosa, aquele regato que o seduziu. Durante esse tempo vai procurando modelos para um grande quadro de costumes, que tem projetado, e no qual deseja reproduzir uma feira da roça, com profusão tal de acessórios, que compreenda tudo quanto semelhante assunto oferece de pitoresco e característico.

Apesar do retratamento em que vive este artista, que mais do que nenhum outro entre nós, possui a técnica de sua arte, não lhe faltam encomendas nem discípulos. Trabalha muito, e à noite, em vez de descansar ou divertir-se, vai ensinar desenho às senhoras do Liceu de Artes e Ofícios. Nunca ninguém o viu no teatro.

Atualmente o Sr. Augusto Duarte expõe na *Glace Elegante*, um pequeno quadro, representando o morro de Santa Tereza em uma hora de sol. O primeiro plano representa um terraço, que figura estar, pouco mais ou menos na mesma elevação que o hotel da Vista Alegre. Ao longe a cidade, vista a vôo de pássaro, com o seu embaralhamento de casas de todos os tamanhos, e as suas torres brancas a surgirem graciosas do meio desse labirinto de pedra e cal. Mais longe o mar sereno e azul, e no último plano a Serra dos Órgãos. O quadro está desenhado, iluminado e colorido por mão de mestre. É um dos bons trabalhos ultimamente expostos nesta Corte, onde decididamente a arte da pintura parece ir despertando ao letargo em que por tantos anos jazeu.

Sinto não poder elogiar também os onze estudos que o Sr. Irineu de Souza expõe na galeria Moncada; mas não há duvida que este amador promete um bom artista. Deve estudar e “fixar-se”, para usar de um verbo muito empregado entre pintores. O Sr. Irineu de Souza está por enquanto na posição do viajante que vê diante de si muitos atalhos, e não sabe qual deles deve tomar. Pinta flores, frutas, índios, interiores, paisagens e marinhas. Entretanto releva notar que sabe escolher os assuntos e dispor os acessórios. As tintas obedecem-lhe; mas o desenho... aí, o desenho... Aí é que pega o carro!

Eloy, o herói.

Diário de Notícias, coluna De Palanque, 28 de maio de 1886.

Um dos melhores discípulos do Grimm, o Sr. Antonio Parreiras, expõe atualmente, na fotografia Pacheco, nada menos de dezesseis estudos de paisagem. Essa exposição, inaugurada ontem, foi apenas visitada por trinta e tantas pessoas, apesar dos convites profusamente distribuídos pelo jovem pintor. Imaginem o que seria, se os visitantes tivessem que desembolsar um ou dois níqueis a entrada! Decididamente não há sociedade como esta para animar as belas artes!

O Sr. Parreiras é ainda muito novo, tem apenas quatro anos de aprendizagem. Injustiça fora exigir mais do seu talento, e justo me parece o moderado louvor que os seus trabalhos tem merecido de competentes juízes. Nas suas telas há muita harmonia de tons, e nota-se, infelizmente, tal ou qual tendência para fugir a esse puritanismo de cópia, defeito capital do mestre Grimm, que já uma vez chamei, se bem me lembro, o epaminondas da paisagem. É verdade que o artista deve aproximar-se o mais que puder na natureza, e copiá-la com a fidelidade possível. Mas não há obra de arte que valha alguma coisa sem um pouquinho de imaginação. Se o lenhador pode deitar abaixo um tronco, em proveito de sua indústria, porque carga d'água não poderá o artista fazer o mesmo, para estabelecer no seu quadro a harmonia ideal dos acessórios?

O maior (1,45 x 1,10), é talvez o mais trabalhado dos quadros ontem expostos, representa um sítio na raiz da serra da Estrela, deixando ver à esquerda, no primeiro plano, a varanda do palacete imperial que ali se acha em abandono há perto de trinta anos. Os defeitos dessa pintura, feita ao ar livre, são largamente compensados por muitas belezas de colorido e perspectiva linear. Entretanto, não é esse o melhor trabalho do Sr. Parreiras. O leitor encontrará nesta simpática exposição uma rua bem pintada, e, sobretudo, desenhada com muito cuidado.

Mas de todos os quadros o que mais me impressionou foi uma vista do rio Santo Antonio, de Jururuba, ao romper d'alva. É uma tela de um bucolismo encantador e primitivo. O arvoredado mira-se tristemente nas águas quietas de uma transparência de vidro. O Sr. Parreiras obteve neste trabalho efeitos dignos de dois bons artistas estrangeiros, de índole diversa, que os acasos da fortuna trouxeram até nós: Triedler, o berlinês e Langerock, o belga. Daquele, pelo vigor da pintura, deste pela delicadeza dos tons, pela elegância, pelo chic, que é a palavra geralmente empregada quando se fala dos quadros de Langerock. Aquelas árvores são como um bando de fadas, que despem o orvalho da madrugada ao primeiro raio do sol, faceirando-se no espelho daquelas águas tranquilas. Apliquem bem o ouvido, e digam-me depois se não há na margem daquele rio uma orquestra de pássaros invisíveis.

Agora, o reverso da medalha. Sossegue o Sr. Parreiras: não vou lhe fazer carga, já disse, ao começar, que fora injustiça exigir mais do seu talento. Apenas um conselho:

estude, não aereamente, a perspectiva aérea, de que apenas conhece ligeiras noções. Corrija-se o jovem artista do defeito, aliás, comum nos nossos pintores, de olhar demais para a terra e raramente levantar os olhos para o céu. Essas paisagens azuis, que se dissolvem no ar, devem merecer-lhe, pelo menos, tanta observação e estudo como as florestas, os rios e as montanhas.

Eloy, o herói.

Diário de Notícias, coluna De Palanque, 26 de outubro de 1886.

J. B. Castagneto convida você a visitar o salão Vieitas, à Rua da Quitanda nº 85, onde se acham em exposição os seus últimos estudos. Por nada neste mundo eu seria capaz de deixar de aquiescer a esse convite, assinado pelo distinto pintor de marinhas, que é um dos mais simpáticos e, sem dúvida, o mais original dos nossos artistas. Eu disse nossos, porque, conquanto nascesse na bela Itália, Castagneto é legítimo carioca; veio de sua pátria aos doze anos de idade, cursou a nossa Belas Artes e só saiu da Corte para ir ultimamente a Angra dos Reis, de onde agora trouxe os vinte e oito estudos que ontem expôs.

É de uma fertilidade espantosa este demônio. É raro entre nós o gabinete de amador, ou o atelier de artista, ou a sala de homem de bom gosto em que não haja um trabalho qualquer de Castagneto. Tem produzido por todas as formas: quadros, pasteis, aquarelas, guaches, fusains ou simples desenhos a crayon; tem pintado sobre pano, madeira, porcelana, papelão, zinco, palhetas, leques, pratos, o diabo! E não faz obra, por mais insignificante que seja em que não deixe impressa a garra da sua poderosa individualidade artística! Sempre aquela mesma água clara, transparente, que parece saltar da tela e inundar a moldura! Sempre aquelas graciosas embarcações levíssimas a balouçarem delicadamente nas ondas! Sempre aquele sol brasileiro, cintilante e vivo, e aquelas nuvens douradas a desfazerem-se no céu, e essa delicadeza de tons, que só possuem os pintores apaixonados pela sua arte!

Castagneto tem um talento verdadeiramente criador: examinem de perto os processos impressionantes da sua pintura e com franqueza digam-me se ele aprendeu aquilo na travessa das Belas Artes! Seu modo de ver, de sentir e de reproduzir é muito especial; Castagneto é um pintor que só se parece consigo. Não discuto o emprego, mais ou menos rudimentar ou incipiente, que ele possa fazer das tintas; não acredito que esteja absolutamente senhor da técnica de sua arte; não me parece que tenha tido profundas lições de construção naval, e possua outros conhecimentos indispensáveis a um pintor de marinhas; mas que sobriedade, que expressão, que poesia, e, sobretudo, que naturalidade, que verdade em tudo quanto pinta!

Não posso louvar essa mania que tem geralmente os nossos pintores de empregar em muitas coisinhas insignificantes o tempo que poderiam consagrar à concepção e execução de uma obra de vulto; mas com Castagneto sucede um verdadeiro fenômeno artístico. Os seus estudos, feitos a torta e a direita, à *la diable*, com uma rapidez quase assombrosa, não fazem senão acentuar a sua originalidade. Na exposição da casa Vieitas há entre outras coisas, uma vista da ilha do Moreno – um quadrinho de palmo que vale um quadro de mestre.

Todos os estudos de que se compõe a exposição me parecem dignos de ser vistos e analisados; mas eu recomendo especialmente os que figuram no catálogo sob nº 1, 12, 15, 16, 18, 24, 25 e 28. Admirem-me o céu do nº 1, a transparência das águas do

nº12, o vigor de colorido do nº18, a poesia, a graça, a extraordinária leveza do nº24 e o efeito de neblina, perfeitamente *rendu*, do nº 28, que reproduz a formosíssima praia de Jacuacanga.

Na casa Vieitas, além dos estudos de Castagneto e de uma espantosa multidão de curiosidades artísticas, admiram-se atualmente um riquíssimo vaso de louça das Caldas, oferecido por Bordallo Pinheiro ao Sr. Cunha Vasco e um magnífico retrato de moça bonita, pintado em Paris por Décio Villares. É um dos trabalhos mais completos deste delicadíssimo pintor.

Eloy, o herói.

Diário de Notícias, coluna De Palanque, 01 de novembro de 1886.

Estão atualmente expostos no pavimento térreo da Imprensa Nacional os últimos trabalhos do velho Nicolau Facchinetti e do jovem Henrique Bernardelli. Entretanto, estes dois pintores *hurlent de se trouver ensemble* [uivam de se encontrar juntos]. O Facchinetti é um paisagista fotógrafo, que reproduz folha por folha a fronde de um cajueiro, e leva o seu espírito metucioso a ponto de contar as pedras do caminho e os insetos que esvoaçam em torno do arvoredo. As próprias nuvens, que são a independência dos pintores, tem nos seus quadros uma nitidez de contornos capaz de fazer inveja a um chinês.

Bem sei que este gênero de pintura é condenado pela crítica moderna, e não me conste, mesmo, que em tempo algum obtivesse universais aplausos; mas é forçoso convir que o Facchinetti possui, pelo menos, a paciência de um beneditino, além do seu extraordinário vigor de colorido. A palheta não lhe faz negaças. Melhor estaria na cela de um velho convento – e para esta ideia concorre poderosamente o seu belo tipo monástico, iluminando missais e porcelanas. É um pintor extremamente delineado, um pintor de senhoras, que não é nem pode ser tomado a sério por quem esteja mais ou menos familiarizado com as audácias da pintura moderna.

Quem ver as suas deliciosas miniaturas e o não conhecer pessoalmente imaginará que Facchinetti é o pseudônimo de alguma donzelinha vaporosa igualmente mestra em pintura e crochê; aquela figura de ermitã; aquelas barbas; aquelas rugas, aqueles olhos cansados, protegidos pela sombra de um chapéu cansado, à Rubens, causaram-me, não nego, inolvidável surpresa. Dir-se-ia que o velho artista assina os quadros de mlle. Facchinetti.

Entretanto reconheço que o público morre de amores por este processo de pintura. Todos os quadros expostos pelo Facchinetti estão vendidos, segundo se depreende de letreiros que acompanham cada um deles, *Vendido!* Em um dos letreiros chega até a exclamar: *Vendido! Propriedade de um distinto amator!* Isto é um epigrama inconsciente talvez, mas é um epigrama e subjetivo.

Nesta exposição é muito mais legítima a vitória de Henrique Bernardelli, filho segundo de uma opulente família de artistas. De Roma, onde estuda a sua arte à custa de próprios recursos, enviou este nosso distinto compatriota vinte e tantos quadros, alguns dos quais bastariam para firmar a sua reputação. Não são estes de certo as paisagens de Capri, por demais frias nuns pontos e noutros por demais quentes. Não me conformo com o azul daqueles céus, um azul violento, em manifesta contradição com os tons modestos e quase enfiados daquelas terras...

Mas que desenho de figura! Que perspectiva! Que linhas! Que contornos! Que esplendidas mulheres, palpitantes, vivas, cobertas de carne e cheias de sangue! Contemplem-me aqueles dois pasteis: *Meditando* e *Síria*, e digam-me se quem fez aquilo não é digno de se chamar Bernardelli!

A *Tarantella* – que, no meu entender, é o quadro mais valioso de toda esta dupla exposição, é quase uma obra prima, e eu não sei mesmo que demônio de escrúpulo me leva a escrever o *quase*. Que vida, que animação que prazer, e que poesia naquele interior campônio! Como se ouve aquela música! Como aquelas mulheres saracoteiam os quadris! Como os seios túmidos lhes arfam! Que chamadas despedem aqueles belos olhos italianos! E as roupagens, e os acessórios! Pelo amor de Deus! Examinem bem este trabalho e concordem comigo: Henrique Bernardelli não é um irmão, é um *pendant* de Rodolfo Bernardelli.

O autor de *Faceira* modelou o busto do autor da *Tarantella*, e essa bela cabeça não é o menor atrativo da exposição. É digna de figurar ao lado de outros trabalhos do mesmo gênero, executados pelo exímio escultor.

Um ricoço percorria ontem o catálogo ilustrado por Angelo Agostini. O bom do homem apaixonara-se por um dos dois magníficos pasteis, mas empalideceu visivelmente ao ver o preço: 800\$, e saiu arrebatadamente da sala. Coitado! Ele julgou que pudesse comprar ali pasteis pelo mesmo preço por que os come nos Castelões...

Ai ai! Dá Deus nozes a quem não tem dentes, e o que é pior, muito pior, dentes a quem não tem nozes!

Eloy, o herói.

Diário de Notícias, coluna De Palanque, 09 de novembro de 1886.

Há muito tempo que na terra da *Semana Ilustrada*, do *Bazar Volante*, da *Vida Fluminense*, do *Mosquito*, do *Figaro*, do *Besouro*, do *Binóculo*, da *Vespa* e de tantos outros (quantos defuntos!) não havia senão duas folhas caricatas: o *Mequetrefe* e a *Revista Ilustrada*. Ultimamente, há dias, apareceram mais dois: *Griphus* e *Rataplan*.

Griphus é escrito por diversos literatos, entre os quais o espirituoso cronista Henrique Stepple, e desenhado pelo Neto, o mesmo Neto que há tantos anos faz os comendadores do *Mequetrefe*. Agradou-me deveras, entre outras, a última página do penúltimo número. O lápis do artista comentou com muita graça, e, sobretudo, com muita delicadeza, a versalhada oferecida a Sua majestade o Imperador pelos poetas de S. João da Boa Vista.

Rataplan é um periódico leve, muito leve, e Deus o conserve assim; não é o rataplan dos *Huguenotes*; é antes o do *Herói à força*. O texto, polvilhado de espírito, que é a canela desse arroz doce, a prosa, o texto é o que convém a uma folha deste gênero: aqui um bom dito, ali um trocadilho, mais adiante uma calinada, depois uns versos, uma anedota... e está a coisa feita. Aquilo se digere como se fosse um pastel de Santa Clara, destes que se desmancham na boca.

Os desenhos foram feitos pelo Belmiro à exceção do da última página, um magnífico retrato da Princesa Imperial, executado pelo Décio Villares, que tem um lápis digno do seu pincel. O Belmiro, não há negar, tem um feitio muito seu, que naturalmente agradará bastante.

O proprietário da *Rataplan* é o Lopes Cardoso, que tem a esperança de que os seus assinantes sejam menos inexploráveis do que o querosene desinfetado e colorido, de sua invenção: está visto que me refiro às explosões do riso. Conhecem-no? É um trabalhador valente, cuja riqueza faria inveja ao próprio Ferreira (ex-boticário), se um caiporismo feroz não se lhe agarrasse às abas do casaco. Mas o Cardoso tem uma grande alma: um *calembourg* reconcilia-o imediatamente com o seu bom humor.

Eloy, o herói.

Diário de Notícias, coluna De Palanque, 20 de novembro de 1886.

Estive ontem no atelier de Victor Meirelles. No quarto andar na travessa das Belas Artes. Não o recomendo aos cardíacos, nem mesmo aos barrigudos. A gente chega lá em cima a deitar pela boca, entra em uma grande sala, cai sentado em uma cadeira, bufa durante cinco minutos e, afinal, recupera a fala e cumprimenta o mestre, que lhe estende afetuosamente a mão direita, enquanto com a esquerda segura os pinceis e a palheta.

Victor Meirelles veste um colete de lã, e tem a bela cabeça morena completamente nua. Debalde o visitante procura com a vista o tradicional cachimbo dos pintores e o pote de barro cheio de tabaco. O autor dos *Guararapes* tem o mau gosto de não fumar. É de resto, um artista com feitiços burgueses. Trabalha como um mouro, lá isso é verdade, mas ninguém o tire dos seus cômodos.

Particularidade quase interessante: usa um par de óculos com vidros duplos, o vidro de cima é para ver ao longe, o de baixo é para ver ao perto. As paredes do atelier estão cheias de estudos, que serviram para a confecção de grandes quadros históricos. Há além desses estudos, aqui e ali, sem simetria, muitos esboços, desenhos, gravuras, estampas e etc. Atrai logo as atenções uma bela cabeça de napolitana. Ao entrar, vê-se o retrato de uma morta, perfeitamente pintado. Alguma recordação melancólica do artista.

Sobre um cavalete está estendida uma grande tela, onde se acha apenas começado, o retrato de pé, em tamanho natural de [trecho ilegível...] da Escola Politécnica. Sobre outro cavalete, um gracioso estudo de frutas, que Victor Meirelles pretende oferecer à Princesa Imperial. Um grande armário cheio de livros escritos sobre assuntos de arte.

A luz, uma luz igual, extensa, perfeitamente distribuída, penetra na sala pelas janelas e por uma larga clara boia, praticada no teto segundo todos os preceitos da arte. A um canto repousa o conhecido quadro do *Cemitério*, com aquelas esplendidas flores a derramarem-se fora da moldura. Há certa desordem – *un beau desordre* – em tudo aquilo: a descrição não pode deixar de ser também um pouco desordenada.

Mas que foi você fazer no atelier de Victor Meirelles, perguntará o leitor, e que tenho eu com isso?

Pergunta muito bem: fui ver o esboço do panorama do Rio de Janeiro, e é sobre este grandioso projeto que ainda uma vez pretendo falar.

Não há dúvida que esta obra será um verdadeiro monumento artístico; o ponto de vista não podia ser escolhido com mais felicidade: o Rio de Janeiro visto do morro de Santo Antonio é a mais bela das cidades. Os esboços que tem de ser executados em

dimensões quinze vezes maiores, constam de seis painéis, em que se acham reproduzidos, com admirável escrupulo, todos os pontos da nossa muito heroica e leal.

O ponto central, o que abrange o coração da cidade, é de um trabalho paciente, meticoloso, enorme! Imaginem o nosso torvelinho de ruas, becos, casas e casebres – pintado com uma exatidão caprichosa. Também merecem fartos encômios a correção com que está desenhada e o rigor com que está colorida a nossa decantada baia, que os europeus conhecem tanto por tradição e agora vão conhecer de *visu*. Auguro o melhor êxito à colossal empresa que Victor Meirelles, associado ao seu digno colega Langerock, tomou sobre os ombros atléticos. Langerock já partiu, e Victor brevemente partirá para a Europa. O panorama vai ser pintado em Ostende. Tenho fé que daqui a seis anos os dois pintores tragam de além mar uma obra consagrada nas primeiras capitais do mundo artístico.

Não desanime Victor Meirelles; e se alguém descobrir na sua empresa uma intenção empírica, responda-lhe com o exemplo de Detaille e Neuville, dois artistas ilustres como os que mais são, pintando aquele imortal panorama da *Batalha de Champigny*. Fortaleça também a ideia de que vai prestar um real serviço ao seu país, porque o panorama do Rio de Janeiro nos tornará mais conhecidos na Europa do que todos os enviados extraordinários e ministros plenipotenciários que os nossos governos tem até hoje consignado à civilização do velho mundo.

Eloy, o herói.

Diário de Notícias, coluna De Palanque, 26 de novembro de 1886.

Há por aí gente que não sabe quem foi Carlos Rybeirolles [Charles Rybeirolles], o francês ilustre que exilado em 1852, se refugiou na nossa terra, e aqui faleceu há vinte seis anos, em 1860. Era amigo intimo de Victor Hugo, a mais gloriosa vítima do odioso golpe de Estado de Napoleão III. Em quanto o grande poeta escrevia em Guernesey, *Napoleon le Petit*, fulminando naquela prosa de bronze, o futuro capitulador de Sedan, Rybeirolles publicava no Rio de Janeiro algumas obras estimáveis sobre a nossa pátria, entre as quais merece particular apreço o *Brasil Pittoresco*, cujos exemplares hoje raramente se encontram.

Apaixonado pela nossa natureza, e grato à nossa hospitalidade, tornou-se nos dedicado amigo. Se a morte o não arrebatasse tão cedo, reais serviços poderia nos prestar a sua pena autorizada, vingando-nos das injustiças que constantemente nos fazem no velho mundo. Os brasileiros tem que pagar uma dívida de gratidão à memória desse homem distinto, que os amou tanto e tão desinteressadamente. Compenetrada desta verdade, a Câmara Municipal de Niterói acaba de levantar um túmulo, em que sejam preciosamente guardadas as cinzas de Rybeirroles, que ali viveu, ali faleceu e foi sepultado no cemitério de Maruí.

A execução do monumento está confiada ao nosso compatriota Ludovico Berna, distinto arquiteto e marmorista, que, apesar de muito jovem, mais de uma vez tem dado provas das suas aptidões. O túmulo será de mármore, ornado de símbolos de bronze, terá a altura de sete metros e vai ser feito, diz-me o Sr. Berna, no estilo francês. Victor Hugo, a pedido de alguns amigos e admiradores de Rybeirolles, escreveu seis magníficos versos para serem gravados no túmulo do seu compatriota de infortúnio político. Consta-me, não sei ao certo, que esses versos não foram aproveitados para o

fim a que se destinavam. Em todo o caso, o Sr. Berna vai pô-los no monumento, abertos em caracteres de relevo.

Eloy, o herói.

Diário de Notícias, coluna De Palanque, 2 de janeiro de 1887.

Inaugurou-se ante ontem, no edifício da Academia de Belas Artes, a segunda exposição dos trabalhos dos respectivos alunos. Não há ali nada que admirar, em compensação há muito o que ver. A palma da vitória cabe aos alunos João Batista, um futuro mestre, não há dúvida, e Rafael Frederico, aquarelista muito delicado. O primeiro expõe um pouco de tudo; trabalha em todos os gêneros, à exceção de marinhas, e para cada um deles revela singular aptidão; o segundo tem uma especialidade: as flores, pinta-as com extraordinária correção, e tão viçosas, tão coloridas, tão naturais, que só lhes falta o perfume.

Do Sr. Honório Sacramento apreciei duas cabeças pintadas a pastel, e do já conhecido pintor Oscar Pereira da Silva uma deliciosa cabecinha bem desenhada e bem colorida. O Sr. Brandão apresenta um grande estudo de frutas e legumes, perfeitamente copiados. Atrai a atenção geral uma tela de dimensões regulares, representando a cidade de Rezende. Apesar de defeituoso, esse trabalho, que está assinado pelo Juvenal de Sá, denota algum talento. Do Dr. Eduardo Sá distinguem-se alguns estudos de frutas e de figuras, e do Sr. Visconti uns vigorosos *fusains*.

O Dr. Sebastião Fernandes, que é um dos mais dignos expositores, apresenta, além de alguns estudos a *fusain*, um magnífico retrato do seu colega Pinto Bandeira. Citarei ainda vários estudos dos Srs. Malheiros e Pedro Castilho, passando como gato por brasas pelos Srs. R. Ribeiro, A. da Rocha, Fabrício Gomes, F. Guimarães e Delpino. Este último revela muita habilidade para a caricatura.

O Sr. Ludovico Berna apresenta o projeto de um tumulo para o Visconde do Rio Branco, e o esboço do altar da Virgem, destinado à igreja do Sumidouro (Minas), o qual está sendo executado na Itália. O Sr. Benvenuto Berna, irmão do precedente, expõe um busto que ainda está por acabar, mas em que já se reconhece um discípulo inteligente de Rodolfo Bernardelli. Tratando-se como se trata, de uma exposição organizada por alunos, parece-me que a crítica deve perder os seus direitos, ou pelo menos, suavizar o seu rigor. Entretanto, direi que, neste certame, o que deverás contristar é a falta de imaginação. Não há ali uma tela verdadeiramente original, em que houvesse algum trabalho de concepção. É bom que os rapazes saibam que para ser pintor não basta saber pintar.

Eloy, o herói.

Diário de Notícias, coluna De Palanque, 14 de fevereiro de 1887.

Por uma notícia, inserta em outra seção desta folha, saberão os leitores que ante ontem à noite, tendo-se reunido no salão do Clube Tiradentes alguns moços de letras e artistas, fundaram o *Grêmio de Letras e Arte*. A nova associação, é bom que se saiba, não tem a pretensão absurda de inventar a literatura nacional, nem de dizer à arte brasileira: *Surge e ombula!* Os seus desejos são excessivamente modestos. Contenta-se de abrir um salão, onde os respectivos sócios possam, reunidos, confabular sobre letras

e artes, comunicar uns aos outros os seus trabalhos, e de certo modo estabelecer entre si mútua cordialidade e singular afeto. Se for possível, contribuir para a publicação de um livro, para a execução de um quadro, etc.

Quando alguns dos sócios apresentar ao Grêmio um trabalho literário digno de ser ouvido, falar-se-á naturalmente uma leitura mais solene do que nos casos comuns. A falta de editores e de público tenha ao menos o escritor o grande estímulo da consideração dos seus confrades, e o tenha por atacado e não a varejo. Quem sabe se o louvor sincero de um corpo coletivo, e suficiente, não despertará o editor, não fará cócegas no público?

Para esses casos especiais estão designadas as segundas-feiras. Será utopia esperar que dessas segundas-feiras venha algum proveito para a literatura e a arte? Não creio. Caso algum sócio, pintor ou escultor, produza um trabalho digno da atenção de sua majestade O Público, esse trabalho será exposto no salão do Grêmio e ali estará sem dúvida melhor que no Vieitas ou no De Wilde, onde naturalmente o prejudicará a exibição curiosa de outros objetos de arte.

Outro sócio compõe uma opera, uma opereta, uma romanza, uma valsa brilhante, um noturno – qualquer coisa –: lá está o piano do Grêmio à sua espera; lá estão os seus consócios para ouvi-lo, aplaudi-lo, e consagrar a sua composição, se o merecer. A divisa do Grêmio é a seguinte: Estimular!

Os vinte e um cavalheiros, que se achavam presentes à assembleia de ante ontem, nomearam, além de um conselho diretor, para resolver sobre a admissão dos sócios, um secretário-geral, incumbido de vários misteres. O conselho compõe-se de seis membros efetivos e três suplentes. Queira Deus que os nossos homens de letras e artistas não matem a golpes de ridículo, uma associação que sob tão simpáticos auspícios foi iniciada. Acudam-lhe quantos, convidados para a sessão inaugural, nem lá apareceram nem se fizeram representar. O avultado número de sócios é a condição fundamental da prosperidade dos clubes. Inscrevam-se todos os artistas; não desdenhem os nossos medalhões literários de acotovelar os que principiam. Dessa generosa confraternização pode surgir o engrandecimento da literatura e da arte.

Eloy, o herói.

Diário de Notícias, coluna De Palanque, 2 de março de 1887.

Foi ontem inaugurada, no jardim da casa de máquinas, da Estrada de Ferro D. Pedro II, a estátua do conselheiro Buarque de Macedo, modelada pelo falecido escultor Chaves Pinheiro e fundida em ferro nas oficinas da mesma estrada. Essa estátua destinava-se a princípio ao chafariz do largo do Valdetaro, que ainda conserva se não me engano a respectiva inscrição. A ideia foi combatida energicamente, e caiu diante deste argumento de carcará: seria ridicularizar a memória de Buarque de Macedo fazer dele uma figura de chafariz. Nesse caso, os parisienses ridicularizaram Molière e Cuvier, e outros povos ridicularizaram outros grandes homens.

Estimo que tivessem renunciado à ideia de erigir a estátua do saudoso ministro em uma praça pública, não pelo chafariz, mas – sejamos francos – porque a memória de Buarque de Macedo não tem forças para carregar o peso de todo aquele ferro. Não há dúvida que ele administrou gloriosamente a pasta da Agricultura, e foi um dos mais bem intencionados, um dos mais honestos, um dos mais leais conselheiros da Coroa.

Não há dúvida que, se a morte não o arrebatasse tão cedo, muitos serviços deveríamos ainda ao seu talento, aos seus conhecimentos, ao seu esforço, ao seu patriotismo, e também à ambição de glória, que era um dos traços característicos da sua pujante individualidade. Mas isso não basta para um monumento dessa ordem. As boas intenções ladrilham o inferno, mas não fornecem as matérias de que se forjam as estátuas.

Não nos perdoaríamos a nós mesmos, se erguêssemos na praça a figura de Buarque de Macedo, antes de pagarmos a dívida de honra que contraímos para com a memória de meia dúzia de brasileiros ilustres.

Eloy, o herói.

Diário de Notícias, coluna De Palanque, 14 de março de 1887.

Acabo de examinar o prospecto da grande edição de luxo do *Guarany*, de Alencar, projetada pelos Srs. Pedro Sátiro de Souza da Silveira e Ernesto Gonçalves Guimarães. Conterá essa edição setenta fascículos de oito páginas, acompanhados de gravuras xilográficas, representando os principais episódios do romance. A gravura que acompanha o prospecto é executada pelo Sr. A. Pinheiro sobre um desenho do Sr. J. Johansen, e ilustra o trecho relativo ao combate entre *Pery* e uma onça.

O desenho não parece mal, se bem que falte à figura do índio a nobre e serena altivez que eu imaginava. O *Pery* da gravura não se parece nada com o ator Galvão, que há 12 anos foi um *Pery* patético. O trabalho xilográfico é o melhor que se tem feito em terras de Santa Cruz. O Sr. Pinheiro está disposto a trabalhar até conseguir a perfeição ideal da gravura em madeira; o seu *Brazil Illustrado* é já um grande esforço, digno de simpatia e de estímulo.

A julgar pelo prospecto, a impressão tipográfica será tão cuidada e tão nítida como as das melhores edições do Sr. David Corazzi. Notei que não se faz declaração da tipografia, por quê? A edição será prefaciada por Machado de Assis, e forçoso é reconhecer que a escolha não podia recair em um prefaciador mais autorizado. Machado de Assis, além de ser literato que é, foi amigo e companheiro do autor do *Guarany*, que o considerava bastante.

Parece-me que os arrojados editores vão prestar um relevante serviço à nossa literatura, honrando ao mesmo tempo a memória de um brasileiro igualmente ilustre nas letras e na política. Auguro-lhes uma vitória, e peço para esta patriótica empresa o apoio de quantos se interessem pelo engrandecimento das letras pátrias. Mas, como nem todos podem subscrever para a publicação de livros, cujos fascículos são distribuídos à razão de mil e duzentos réis cada um, os Srs. Silveira & Guimarães, que naturalmente adquiriram direitos de propriedade sobre a obra, maior serviço prestariam ainda se, a par desta edição de luxo, publicassem uma edição popular do célebre romance, uma edição baratíssima, a dez tostões, quando muito.

O melhor meio de honrar a memória de um escritor é popularizá-lo, e o melhor meio de popularizá-lo é o livro barato. Muita gente fala do *Guarany*, mas a maioria só o conhece do teatro: o livro custa muito caro.

Eloy, o herói.

Diário de Notícias, coluna De Palanque, 22 de março de 1887.

O ilustre pintor belga Théodore Baron teve uma ideia original: mandou vender cinco paisagens suas no Rio de Janeiro. Que ele as pintasse aqui e as mandasse vender na Europa, compreende-se; mas pintá-las na Europa e apelar depois para os amadores brasileiros, isto é que me parece de uma esquisitice única!

Em todo o caso, uma esquisitice amável, pois que nos proporciona o raro prazer de admirar ali, pertinho da Rua do Ouvidor, na casa Vieitas, cinco telas realmente artísticas. Baron, se não é, parece discípulo de Courbet, o famoso revolucionário da arte e da política, - um bota abaixo, que derrubou a coluna Vendôme e os velhos modelos da paisagem clássica. A coluna foi reerguida com muito desgosto do vandalismo gaules, mas a paisagem clássica nunca mais saiu do seu glorioso sarcófago do Louvre.

Estes cinco quadros são pintados com uma independência capaz de prevenir contra o artista os indivíduos que não se acharem familiarizados com os modernos processos de pintura. Examinem-se as telas bem de perto. O que menos por ali passou foi o pincel. Baron pinta com espátulas, e, por este processo que faz arrepiar os cabelos aos acadêmicos empanturrados de carrancismo e rotina, consegue admiráveis efeitos de perspectiva aérea. As nuvens desenrolam-se languidamente, e não parecem presas ao céu, como acontece na maior parte dos quadros que aqui se exibem.

Por ligeiras paisagens de exportação é difícil julgar o pintor; entretanto, bastam estes cinco trabalhos para que tenhamos uma ideia quase precisa do mérito de Théodore Baron. O arvoredado que naturalmente parecerá frio a nós, habituados a esta natureza violenta, é magistralmente pintado; a água é transparente; os tons combinam-se com muita arte; a luz é bem distribuída; a perspectiva é completa. Apenas sente-se que o artista não está todo naquelas obras, e que muito mais poderá fazer quando não tiver um ato [trecho ilegível...] industrial.

Um dos quadros foi adquirido pelo Sr. Pedro Augusto, que o pagou por quatrocentos mil réis. É barato, atendendo a que entre esses quatrocentos mil réis estão um príncipe e um artista célebre. Mas quero crer que dificilmente o Sr. Vieitas se desfará dos quatro restantes. Os nossos amadores... Ora! Os nossos amadores! Querem conhecer-lhes à força?

Pedro Américo há coisa de um ano, contou-me que, achando-se nesta Corte de visita em casa de um deputado geral, que se dizia grande amador de pintura, deu com os olhos em uma oleografia pendurada na parede. Era a reprodução de um bonito quadro italiano, representando uma formosa mulher loira, de mãos postas e olhos erguidos para o céu, rezando, creio. O leitor deve conhecer essa oleografia que é encontrada em toda parte.

Pedro Américo abanou a cabeça e disse: O autor daquele quadro vendeu-o ao Estado por tantas mil libras (não posso precisar a quantia). O deputado deu um pulo e exclamou: Oh! Diabo! Nesse caso, fiz uma pechincha! Comprei-o por trinta e cinco mil réis! Aí tem o leitor o que são os nossos amadores... salvo, está visto, honrosas exceções.

Eloy, o herói.

Novidades, coluna *De Palanque*, 11 de janeiro de 1888

Acabo de ler o livro *Arte Brasileira*, publicado pelo talentoso Sr. Luiz Gonzaga Duque-Estrada. É a história da pintura e da escultura no Rio de Janeiro, uma história bem triste e bem mesquinha. O autor acompanha o nosso pobre movimento artístico, desde Fr. Ricardo do Pilar, diante de cujo Cristo não sei por que se extasia, até a plêiade brilhante dos pintores novos que tem ultimamente conseguido chamar a atenção do público para os seus trabalhos; desde Valentim, o primeiro escultor brasileiro, até Rodolfo Bernardelli, o festejado autor do *Cristo e a Adultera*; desde 1700 até hoje.

Duque-Estrada analisa a arte e os artistas da nossa terra sob um ponto de vista conveniente. Mais de uma vez as nossas opiniões se separam, tomando cada uma o seu caminho, mas folgo de reconhecer que estas páginas revelam certa dose de senso crítico e muita sinceridade. A primeira vista, não nego, dir-se-ia que em certos pontos o autor subordina a seu modo de ver e de sentir a umas tantas simpatias pessoais, manejando um pão de dois bicos, mostrando-se ora de um otimismo à Pangloss [menção a um personagem de Voltaire], ora de um pessimismo à Shopenhauer; mas eu, que não faço críticas, mas dou pura e simplesmente ligeiras notícias, não me arrego o direito de penetrar na medula de seu pensamento; aceito a sua impressão tal qual me é transmitida em boa sintaxe e estilo fácil e corrente.

No *Microcosmo* de C. de L. apontaram-se ao autor de *Arte brasileira* algumas inexatidões que sem dúvida serão corrigidas na segunda edição, porque tenho fé de que este volume se reeditará. Não há livro de história que morra em primeira edição, o aqui se trata de uma história nunca antes contada, que o autor foi pacientemente colher aqui e ali, nos arquivos, nas bibliotecas e na tradição oral. O que mais prende a atenção neste interessante livrinho, não é – desculpe-me o autor – não é a história da nossa pintura e da nossa escultura, coitadinhas; mas a graça com que se contam coisas do tempo da colônia, com que se descreve o Rio de Janeiro do século passado e começo do presente.

O nosso período artístico principia com a fundação da Academia de Belas Artes, em 1826, mas o autor da obra apresenta-nos uma série de pintores brasileiros precursores desse movimento, série que finaliza em José Leandro, o autor do famoso painel da Capela Imperial. É notável que todos esses pintores produzissem verdadeiros aleijões no tocante à concepção e ao desenho, e fossem ótimos coloristas. O colorido foi, como ainda hoje é, a primeira qualidade do pintor brasileiro. Por esse lado, e só por esse lado, merecem ser vistos alguns quadros que dormem o sono do esquecimento nos coros e nas sacristias de algumas igrejas.

Com a poesia brasileira a mesma coisa, muito descuido de forma, e um colorido quente, vigoroso, uma extraordinária opulência de imagens oportunas e versos vibrantes e felizes. Seria outro livro, e satisfaria completamente o público, se não eliminasse de suas páginas a música e a poesia; conto, porém, que o autor tratará ainda de justificar nesse ponto o título que deu à sua obra: *Arte brasileira*. Não lhe falta talento nem atividade. O volume foi muito bem impresso na creditada oficina Lombaerts.

Eloy, o herói

Novidades, coluna *De Palanque*, 30 de janeiro 1888

Assumi as proporções de um grande acontecimento artístico a exposição dos novos trabalhos de Rodolfo Amoedo. O autor de *Último Tamoio*, que eu considero um

grande quadro, a despeito de todas as opiniões em contrário, acaba de enriquecer as coleções da Academia de Belas Artes com um verdadeiro primor, *Narração de Filetas*. É um episódio de grego... Não sei o que mais admiro neste quadro, tudo nele me parece igualmente admirável: concepção, desenho, colorido, figuras, paisagem, tudo! Demais, Amoedo fez uma tela moderna, sem desvirtuar o classicismo do assunto.

Com mais vagar me ocuparei exclusivamente da *Narração de Filetas*, que merece mais, muito mais do que uma simples notícia, ligeiramente traçada. No outro quadro novo de Amoedo, *Cristo em Copharnaum*, há também muito que ver; mas Daphnis, Cleó e Filetas esmagaram tudo.

Fui à fotografia Pacheco ver a exposição de Parreiras. Permitam que, antes de falar dos novos trabalhos do nosso paisagista, eu tiro o meu chapéu ao distinto pastelista Gensollen, pelo magnífico retrato que lá encontrei do Sr. Insley Pacheco. É o que de melhor o pode exigir no difícilíssimo gênero de pintura em que Gensollen é artista, e artista consumado.

A exposição compõem-se de vinte e um quadros representando diversos pontos da cidade do Cabo Frio, do Arraial do Cabo e de Niterói, além de um estudo de natureza morta, *Para o jantar*, inteiramente fora do gênero e da índole do artista.

O Parreiras, que é um dos mais estimados e o mais feliz dos nossos pintores (não falando em Pedro Américo, esse nasceu empelcado, como se costuma dizer), já se desfez de mais da metade dos trabalhos que se ostentam nesta interessante exposição. Entre os compradores figura duas vezes Sua Alteza Imperial, que folgo de encontrar sempre à frente dos que entre nós animam e protegem as belas artes.

Os quadros que o Parreiras trouxe de Cabo Frio, se não revelam progresso algum, são, pelo menos, dignos dos seus trabalhos anteriores. Sempre a mesma correção de desenho, qualidade em que o artista se mostra discípulo aproveitado do pobre Grimm; sempre a mesma firmeza de colorido e a mesma propriedade nos vários efeitos da luz; sempre a mesma nota ideal, poética, que é a individualidade do artista atravessando a tela, e imprimindo um pouco da sua própria natureza na natureza das coisas.

Não há entre estes vinte e dois trabalhos nenhum que se despreze, entretanto, recomendo especialmente aos visitantes da exposição os ns. 1 (*Aldeia do pontal*), 5 (*Portinho*), 11 (*Águas mortas*) e 20 (*S. Lourenço*). São quatro estudos totalmente primorosos.

Saí encantado do Liceu Bethencourt da Silva (é assim que deveria se chamar o Liceu de Artes e Ofícios), onde fui visitar a exposição dos trabalhos dos alunos feitos durante o ano de 1887. Há ali desenhos dignos dos mais eufóricos aplausos. É notável a superioridade desta exposição sobre a dos anos anteriores. Todas as vezes que o Liceu de Artes e Ofícios abre as suas portas ao público é para atestar eloquentemente a sua utilidade e os inolvidáveis serviços que tem prestado à causa da instrução popular.

Um bravo a Bethencourt da Silva, o grande cidadão que há trinta e um anos se empenhou em tão sublime cruzada, amassando o bronze que há de um dia perpetuar o seu nome e a sua obra.

Eloy, o herói.

Diário de Notícias, coluna De Palanque, 01 de agosto de 1888.

Estive ante ontem com o meu ilustre amigo, o Sr. Senador Escragnolle Taunay, que me participou ter aceitado a nomeação de diretor da Academia de Belas Artes. Esta notícia encheu-me de júbilo, pois, como já disse algures, a escolha não podia ser mais acertada. Se o Senador Taunay quiser pôr ao serviço da Academia o seu merecimento e o seu gosto, belos dias reserva ainda o futuro à arte brasileira.

Porque é preciso que se desenganem os senhores otimistas, a Academia de Belas Artes até hoje só tem servido para gastar o cobre do Estado. Bernardelli, Amoedo e tantos outros, saíram da Academia! Exclama muita gente em tom vitorioso muita gente enfiada de patriotismo verde e amarelo. Quando um ex-aluno da nossa Academia chega a Paris ou a Roma, o que em primeiro lugar lhe recomenda o mestre europeu é que se esqueça do que aprendeu no Brasil. Seria melhor que os rapazes para lá fossem sem outra coisa mais do que esse grande elemento, a vocação, que vale por tudo. Em se tratando de pintura ou de escultura, é preferível que o aluno nada saiba à saber mal. Quem sabe mal, dificilmente saberá um dia.

Mas tenho fé que a Academia das Belas Artes justificará, de hoje em diante, a sua existência sob a direção de um espírito esclarecido e moderno como o do autor de *Inocência*. Escragnolle Taunay, admirador intransigente de Grandjean de Montigny, tem até hoje se preocupado muito com a Academia por fora. Todos esperam que o ilustrado cidadão se preocupe com ela por dentro.

Tratando-se de belas artes, é o caso de dar a boa vinda a um artista que chega, e de desejar boa viagem a um artista que parte. Chega Pedro Américo e parte Belmiro de Almeida. O primeiro trouxe para Santos o seu grande quadro do *Grito do Ipiranga*. Só por uma fotografia nos é dado apreciar o valor artístico do seu trabalho, a menos que atravessemos a serra de Cubatão. E era caso para isso, se nesta terra houvesse reportagem. Mas quem se interessa pela pintura na cidade dos cromos e das taboletas? Teve razão Pedro Américo.

Belmiro de Almeida partiu ontem para Roma, onde pretende estudar. Aí está em que deu o último concurso da Academia. Indignado pela grave injustiça que foi vítima, o esperançoso artista, alguns amigos a cuja frente se acha Rodolfo Bernardelli (o que é uma glória para Belmiro) ofereceram-lhe os recursos indispensáveis para permanecer alguns anos na Europa. Folgo de registrar que para esse fim concorreu o Estado, comprando a prometedor tela dos *Arrufos*, que já figura na Pinacoteca.

O último trabalho de Belmiro de Almeida está exposto na casa *De Wilde*: é um retrato de Valentim Magalhães, pintado a última hora, com meia dúzia de pinceladas [...]. Vão vê-lo e digam-me se quem faz aquilo não merecia que a congregação da Academia o tratasse com mais amor.

Eloy, o herói.

Diário de Notícias, coluna De Palanque, 29 de agosto de 1888.

Acha-se no Rio de Janeiro o Sr. Pedro Weingärtner. Este nome, apesar de horivelmente teutônico, pertence a um brasileiro, um rio-grandense do sul, pintor distintíssimo, que fez a sua educação artística em Munich e depois em Roma, onde reside.

O Sr. Weingärtner (em Roma o Henrique Bernardelli chamava-o de *Vendegatos*) mandou emoldurar os seus últimos quadros, encaixotou-os e partiu com eles para a sua província natal. Com eles e com a esperança de vendê-los. Pois não vendeu nenhum. Ao que parece, os amadores de pintura não abundam em Porto Alegre, mesmo quando se trata de bons quadros, e demais a mais assinados por um patricio.

O artista encaixotou novamente as suas telas, trouxe-as para esta Corte e vai expô-las na *Fotografia Pacheco*. Fui vê-las ontem. Em algumas, como bem notou o *Novidades*, sente-se a influência da escola bávara; outras são genuinamente italianas, o que prova que o artista não está ainda definitivamente “fixado”. Mas um dos seus quadros, o *Espólio*, cujos defeitos me escapam, cuja beleza admiro sem reservas, indica sobejamente a orientação que deve tomar o seu ideal artístico. É um italiano este brasileiro, que tem o nome, os olhos, o cabelo e quase o sotaque de um alemão.

Recomendo aos meus leitores estes quadros, dos quais me ocuparei mais largamente, quando for inaugurada a exposição. Mas desde já chamo a atenção da leitura inteligente para a telazinha que representa um menino semi nu, mas de uma semi-nudez casta e antiga, em menção de atirar um passarinho a um cão. Essa joia, esse melindre de arte e de bom gosto, meticulosamente, finamente executado, que faria boa figura no mais escrupuloso salão artístico, não é italiano nem alemão: parece pintado por Alma Tadema [Lawrence Alma-Tadema], a palheta mais delicada e mais original da Holanda contemporânea.

Eloy, o herói.

Diário de Notícias, coluna De Palanque, 30 de agosto de 1888.

Ângelo Agostini declarou-se brasileiro durante a última festa da Confederação Abolicionista (e Banquetista). Não o aprovo nem o condeno: desagrada-me exercer crítica sobre atos que entendam direta e particularmente com o foro íntimo de qualquer indivíduo. A naturalização do Angelo não prejudica interesses de segundo: nada tenho que ver com ela. Para o artista acaba, finalmente, a pólvora melhor de uma arma constantemente assestada contra ele. O popular jornalista já não é “o italiano”, “o estrangeiro”, a faiscar na casa alheia, a meter o bedelho onde ninguém o chamou: agora é brasileiro, tão brasileiro como o falecido Dr. Luiz de Castro, que também fazia caricaturas... de outro gênero.

Estimo que a minha pátria adotasse um cidadão distinto pelo talento e pelo caráter; mas ao mesmo tempo receio – para que não confessá-lo? – receio que o Ângelo não possa, nas ocasiões convenientes, reprimir ainda a sua fantasia indômita e sarcástica. O seu lápis, manietado, embora ligeiramente, por essa pequenina questão de nacionalidade (questão que eu nunca provocaria, pois como o poeta, “vejo que todos em uma pátria moram”), o seu lápis excedia-se às vezes, não na apreciação dos fatos, mas na maneira de tratar os homens; o burro e o porco apareceram com uma deplorável assiduidade nas páginas do *Mosquito* e da *Revista Illustrada*, para personificar, ou antes, *despersonificar* indivíduos dignos de respeito. Zacarias, esse estadista como o Brasil tem tido raros, foi uma das vítimas constantes. Agora, depois desta naturalização *interpocula*, é de temer que o caricaturista carregue ainda mais a mão espirituosa e hábil.

Mal será. Não há doesto que doa mais nem mais fundo, não há sátira mais pungente que a do desenho, labéu eterno, ofensa que dura mais que o ofensor e mais que o ofendido. Basta dizer que a *Revista Illustrada* é hoje a folha brasileira de que se

guardam mais coleções, coleções encadernadas que passam dos pais aos filhos, e passarão aos netos. Ali o ridículo é indelével: expõe um pobre diabo ao riso de muitas gerações.

E quando os jornais ilustrados não são encadernados para servir de passatempo às visitas, recortam as estampas e colocam-nas a parede, se lhes não dão a honra de uma moldura. Há nos nossos teatros muitos camarins forrados com desenhos e ilustrações; ainda em uma das noites passadas eu contemplava em um deles certo ex-vereador da câmara municipal, extremamente parecido, vestido e armado como um salteador da Calábria.

A magnífica exposição retrospectiva de caricatura que ultimamente se realizou em Paris, fez reviver o ridículo que os Chams e os Daumiers lançaram sobre todos os homens ilustres deste século. Só a caricatura fará com que se ria de nós depois da nossa morte. Mas estou certo de que o Ângelo, a cujo lápis devem as boas causas os mais brilhantes serviços, saberá evitar ora em diante odiosas personalidades, e só conduzirá ao poste da caricatura quem de todo em todo se tornar merecedor de tão rigoroso castigo. Agora, que ele é brasileiro tenho o direito de lhe dizer estas coisas, que jamais diria a hóspede.

Eloy, o herói.

Diário de Notícias, coluna De Palanque, 5 de setembro de 1888.

Prometi voltar ainda a falar da exposição de Weingärtner, mas tantos e tão autorizados colegas da imprensa tem-se ocupado dos trabalhos do distinto pintor brasileiro, que ociosa se tornou a minha interferência. A exposição tem sido muito visitada e os quadros estão quase totalmente vendidos, o que prova que aos poucos vai se formando o gosto do nosso público pela pintura. Não é sem tempo.

Em vez de analisar por miúdo os quadros de Weingärtner, vou contar aos leitores uma curiosa história que tem relação íntima com o artista. Há quatro anos estava ele em Paris, era discípulo de Bouguereau. Atormentado pela quebradeira, deu parte ao mestre que abandonava a pintura e voltava a ser caixeiro de armarinho em Porto Alegre.

Bouguereau, que tinha em muita conta o discípulo imediatamente dirigiu uma carta ao ministro brasileiro, e o resultado dessa carta, em boa ora escrita, foi uma pensão do bolsinho do Imperador. De Paris transferiu-se Weingärtner para Munich, e aí pintou um quadro, *Exame de documentos*, que mereceu artigos muito lisonjeiros, e foi reproduzido pela gravura em dois periódicos artísticos *Buch fur Alle* e *Blattfamilien*.

Mudando-se depois para Roma, o pintor, por um delicado sentimento de gratidão, encaixotou o seu quadro e mandou-o de presente a Sua Majestade. Dois meses depois recebia uma carta do nosso ministro em Roma, que se dizia encarregado pelo mordomo da casa imperial de agradecer o mimo em nome do Imperador.

Agora depois de tanto tempo, chega Weingärtner ao Rio de Janeiro, e vai a São Cristóvão mostrar ao seu augusto protetor não só os quadros que trouxe consigo, como as fotografias e gravuras dos que pintou na Europa e lá ficaram. Entre estas, estava uma das tais do *Exame de documentos*.

Agrada-me muito este quadro, disse o Imperador. Esse tive eu a honra de oferecê-lo a Vossa Majestade. A mim!? Mas eu nunca o vi! O pintor, para provar o que

afirmava, mostrou ao Imperador a carta do ministro em Roma, que por acaso levava na algibeira. O príncipe D. Pedro pôs-se imediatamente a procurar a tela em todos os cantos e recantos do palácio; todo o pessoal de São Cristovão foi posto em atividade; o quadro não apareceu!

Em resumo: um acaso providencial fez descobrir que o *Exame de documentos* fora vendido em hasta pública, na porta da Alfandega por 160.000\$!

Só a moldura valia o dobro. Revela notar que o quadro foi duas vezes à praça, e da primeira não achou comprador! A pessoa que comprou, sabendo do caso, ofereceu-o graciosamente ao Imperador. Fosse ele meu, Sua Majestade vê-lo-ia por um óculo. Queixasse-se depois aos seus empregados.

O Ângelo Agostini deu por fim o nosso bate-boca, e ficou meu amigo como antes. Antes sim, porque, em primeiro lugar, não perco a amizade de um ilustre compatriota, e depois, como da amizade não se pode excluir a consideração, está subentendido que o Ângelo não me julga tal mentiroso, nem leviano, nem baldo de critério. Um aperto de mão, e nada de divertirmos o burguês a nossa custa.

Se o burguês quer divertir-se, que vá hoje assistir no Recreio Dramático à estreia de Mme. Emmy Von Ormay, a interessante cantora, que foi em uma das noites passadas tão aplaudida no Bethoven. Eu não a ouvi, mas vi-a, e creiam que um prazer vale o outro.

Eloy, o herói.

Diário de Notícias, coluna De Palanque, 22 de setembro de 1888.

Na Glace Elégante estão expostos mais quatro *pasteis* de Gensollen, representando flores e frutas, pintadas com uma perfeição que não duvidarei classificar de inexcelável. Segundo me consta, este excelente artista francês, no seu gênero o primeiro que aqui tem vindo não conseguiu vender a maior parte dos magníficos estudos que ultimamente expôs na Academia de Belas Artes. Onde estão os nossos amadores? Quem me dá notícias deles? Onde se ocultam? Fugiram...? Desapareceram?

Eloy, o herói.

Diário de Notícias, coluna De Palanque, 29 de novembro de 1888.

Há perto de três anos partiram juntos para a França os dois esperançosos paisagistas Vasquez e Caron, discípulos ambos do falecido Georg Grimm. Nesta mesma folha tive ocasião de lhes dizer o meu adeus alegre, manifestando a absoluta confiança que me inspirava essa viagem.

Pouco tempo depois de chegados a Paris, os dois artistas remeteram alguns estudos feitos sob as vistas do grande mestre Hector Hanoteau; ninguém, que não seja indiferente ao progresso das belas artes no Brasil, poderá ter esquecido a exposição desses estudos realizada na casa do Sr. Wilde. Vasquez voltou já, há muitos meses, e, se alguma coisa trouxe, ou não a expôs, ou a exposição me passou despercebida. Caron regressou agora, e expõe na mesma casa os seus últimos trabalhos, vinte e oito telas, inclusive sete *pochades*, uma das quais sem número.

Está um artista completo, não há senão que bem dizer a hora em que se lembrou de ir aprender com os franceses, que são incontestavelmente os melhores paisagistas do mundo. De uma viagem a Bretanha, o local preferido na França para os estudos de paisagem, trouxe Caron algumas telas realmente primorosas, dignas de figurar no corredor avarandado do Luxemburgo, onde o grande Corot se acha tão bem representado.

Aquela planície tão bem tocada pelos raios do sol, deitando para um formosíssimo vale de onde emergem as torres e os telhados da pequenina cidade de Malestroit; a charneca de Saint Marc; as margens do Ours; os arredores de Sant'Anna d'Auray e outros lugares de Morbihan, na Bretanha, foram pintados com uma técnica admirável. Caron está senhor de todos os processos, e tem dentro da alma alguma coisa ideal que transmite aos seus trabalhos para não seguir a cópia servil de uma natureza brutal.

Há na coleção duas marinhas que nada ficam a dever às paisagens, ou antes, paisagens são, porque aquela água transparente, que parece saltar das telas e inundar a sala, é mais um atributo da paisagem do que o traço predominante do quadro. Só o mar pertence às marinhas, os rios, os regatos, os lagos são do domínio da paisagem. Há lá um interior de capela que o nosso artista não expôs, creio, senão para provar que é paisagista, e como tal deve pintar exclusivamente paisagens.

Tudo quanto Caron nos trouxe da França é interessante e agradável, mas a nossa natureza reclama-o com a sua exuberância verde, o seu colorido quente, a sua eterna e serena magestade. Para estabelecer o contraste entre a natureza bretã e a fluminense, Caron colocou ao lado das maiores tela de Morbihan uma pequenina *pochade* representando a praia Formosa. Toda a Bretanha empalidece diante daquele verde e daquele azul. Dê-nos o nosso artista todo este formoso Rio de Janeiro aos metros, e o seu nome será eterno como as nossas árvores e as nossas montanhas.

Eloy, o herói.

Diário de Notícias, coluna De Palanque, 12 de dezembro de 1888.

Inaugurou-se ontem, no Liceu de Artes e Ofícios, a exposição dos produtos nacionais destinados a figurar na próxima exposição universal de Paris. Muito pouco temos que mostrar ao velho mundo. Uma vez que não podemos fazer boa figura, melhor fora que nos deixássemos ficar na toca, muito quietinhos: quem não pode com o tempo não inventa modas.

Entretanto, como todos dizem que das exposições resulta um grande estímulo para a nossa indústria, e esse fato é bastante para justificar uma *viajata* a Paris, são poucas todas as palavras que se escrevam no intuito de animar e engrandecer a tentativa do Sr. Visconde de Cavalcanti e outros cavalheiros empenhados em levar os nossos artefatos até o campo de Marte.

Não devem limitar as remessas a canapés, sapatos e bebidas: a pintura brasileira, apesar da sua incipiência, deve fazer-se representar lá fora, para que não continuem a considerar-nos completamente selvagens. O Décio Villares e o Amoedo poderão concorrer com dois belos tipos de brasileiras; o Caron mandará uma paisagem fluminense, copiada de um dia bonito e quente como o de ontem; o Castagneto

contribuirá com as suas inimitáveis marinhas; outros artistas se farão representar; coroando todos os trabalhos um bronze de Bernardelli.

Durante as horas mais concorridas da exposição execute uma orquestra, colocada no interior do elegante pavilhão que ontem figurou em xilografia na *Gazeta de Notícias*, as nossas músicas mais originais, essas ligeiras e graciosas composições anônimas, ou quase anônimas, de que não fazemos caso algum, mas que, inteiramente desconhecidas em França, serão ali ouvidas com satisfação e prazer. Só assim poderá tornar-se interessante uma exposição industrial brasileira em Paris.

Eloy, o herói.

Diário de Notícias, coluna De Palanque, 8 de janeiro de 1889.

Parabéns ao meu amigo Coelho Neto por estar desenhando agora a *Revista Illustrada*. Foi o *Paiz* que me deu a notícia, e eu recebi-a com pasmo; sabia que o Coelho Neto manejava a pena de escritor com muita felicidade, mas ignorava que se servisse igualmente do lápis de desenhista. Resta-me ver agora o louro e mefistofélico Pereira Neto, o meu velho companheiro do *Mequetrefe* e da *Vespa*, escrevendo crônicas fantasiosas na *Cidade do Rio*.

Eloy, o herói.

Diário de Notícias, coluna De Palanque, 9 de janeiro de 1889.

França Junior expõe atualmente na casa De Wilde (Sete de Setembro, 100) uma bonita paisagem fluminense, representando a pedreira da Rua Senador Vergueiro, em Botafogo. À primeira vista o espectador é mal impressionado pela anemia do colorido; essa impressão, porém, desaparece desde que se reconheça ter-lhe dado causa um largo trecho branco produzido pela profunda escavação do rochedo.

A rua, a vegetação e o céu – tudo isso está pintado com muita propriedade de palheta: o ponto copiado é que foi mal escolhido; não há nada mais desgracioso do que essas miseras pedreiras brutalmente mutiladas pela dinamite, lembrando aqueles queijos ingleses que não cortamos em delgadas fatias, porque se esfarelam, mas esburacamos atabalhoadamente, introduzindo lhe no bojo um instrumento horrível, que é ao mesmo tempo garfo, colher e faca.

Durante um passeio em tarde quente e sombria apraz-nos talvez retemperar a vista (se assim me posso exprimir) na contemplação do flanco aberto de uma pedreira, mas em um quadro aquela mancha pálida prejudica um pouco a paisagem. O que não resta dúvida é que França Junior, que se fez pintor depois dos quarenta anos (perdoe-me a revelação) e depois de tantos triunfos conquistados no jornalismo e no teatro, é uma das mais extraordinárias organizações artísticas, talvez a mais extraordinária da nossa terra. Não será para admirar que se anuncie amanhã uma partitura, escrita pelo autor do *Direito por linhas tortas*, pelo emérito copiador das risonhas montanhas de Caxambú.

A fotografia é ou não é uma arte? Uma arte industrial, se quiserem, mas em todo o caso uma arte, responderá quem houver visitado o estabelecimento do Sr. Juan Gutierrez, na rua da Carioca (jamais me habituarei a chamá-la de S. Francisco de Assis). A minha arte, disse-me o Sr. Gutierrez, consiste única e exclusivamente em

colocar o modelo. Mas não é isso uma arte? Quem negar, que olhe para essas velhas fotografias, nas quais se advinha que a preocupação do processo industrial fazia com que o fotógrafo se esquecesse completamente de dar uma posição natural ao fotografado.

Os processos introduzidos na fotografia dispensam hoje esses cuidados e a tortura a que eram submetidas as pessoas que se retratavam, e tinham de se conservar não sei quantos minutos sem piscar os olhos, sem se mexer, sem fazer a mais leve contração de lábios; do contrário, era uma chapa perdida.

Um dia foi certo fotógrafo chamado para retratar um defunto em Valença, e ao destapar o objetivo, exclamou pelo costume: Firme!

Firme! – e bastava ouvir essa palavra para a gente estremecer e ter vontade de rir. Na excelente e abundante galeria do Sr. Gutierrez não há, um único retrato em que o modelo esteja sacrificado.

Eloy, o herói.

Diário de Notícias, coluna De Palanque, 22 de janeiro de 1889.

França Junior expõe mais uma paisagem, desta vez na *Glace Éléganté*. É pena que o Rio de Janeiro, uma das primeiras capitais da América do Sul, não tenha uma casa apropriada para tais exposições, e os artistas sejam obrigados a exhibir os seus trabalhos em pequeninas lojas de vender estampas e molduras, sem uma só das condições necessárias.

O Castagneto, que encontrei na *Glace Elegante*, é de opinião que este é o melhor dos quadros de França e a opinião de Castagneto não é para deitar fora. Realmente, a impressão é muito agradável. A tela representa um trecho da formosa praia da Saudade. Lá está a bela da pedreira no primeiro plano, à esquerda. Decididamente o França tem predileção pelas pedreiras. Vaidade de artista. Não há pintor que não saiba quanto elas são ingratas.

Os tons alvacentos da rocha e do caminho dão extraordinário realce ao azul das águas da baía e às montanhas do fundo. Admiram-se no quadro ótimos afeitos de perspectiva, e, sobretudo, a intensidade da luz, perfeitamente distribuída. O sol é de rachar. Sente-se o calor que se desprende da pedreira; o chão abrasa, há fogo em tudo aquilo.

Ainda uma vez cumprimento o extraordinário artista, que ontem me deu a grata notícia de que vai deixar em repouso por algum tempo a sua palheta para escrever uma comédia. Bravo! Folgo de ver que o comediógrafo não foi completamente absorvido pelo pintor, e que volta ao teatro justamente na ocasião em que mais o reclama o descalabro da arte dramática.

Eloy, o herói.

Diário de Notícias, coluna Chronica Fluminense, 27 de setembro de 1891.

Voltou à baila a questão dos seis quadros oferecidos à Escola Nacional de Belas Artes pelo Sr. Salvador de Mendonça. À vista da carta escrita pelo distinto

coleccionador, de cuja boa fé não há motivo para duvidar, fora de duvida parece que esses quadros sejam de Eustachio Le Sueur, Jansteen, Breughel, Pierre, Anibal Carraci e Teniers, o velho. Se o não forem, paciência.

Há, todavia, quem negue ainda a autenticidade das telas, e proponha que sejam todas banidas das galerias da Escola, onde, aliás, existem certas *crôutes* que nem por um decreto eu penduraria na minha modestíssima saleta. Mas que diabo! É bastante haver duvidas sobre a autenticidade desses quadros para que eles adquiram certo valor... Se não fossem bons, ou pelo menos, se não contivessem alguma coisa boa, ninguém os atribuiria a grandes pintores.

Ora, quem, no Rio de Janeiro, será capaz de jurar, por exemplo, que aquele *Moisés tocando a rocha* não seja de Le Sueur? Fosse qual fosse o pintor, a pintura é digna da galeria mais escrupulosa. O mesmo não direi do *Gladiador*, atribuído a Anibal Carraci; o quadro não é bom, mas isso não prova que seja apócrifo: os melhores artistas não produzem exclusivamente obras primas.

Em toda esta questão faz-me realmente pena que o Sr. Salvador de Mendonça, que foi o primeiro brasileiro que se lembrou de oferecer de graça algumas pinturas ao Estado... a julgar pelo modo por que o atacam, dir-se-ia que o ofertante pedira dinheiro e dinheiro grosso pelos seus quadros, que, entretanto, não lhe poderão valer nem ao menos um hábito, visto haver gorado a ordem de Colombo.

Se o Sr. Salvador, em vez de oferecê-los ao Estado, os houvesse oferecido à minha humilde pessoa, teria contentado uma alma, conquistado um amigo, e não se veria agora forçado a refletir na filosofia do velho rifão: Por bem fazer, mal haver.

Se o governo entender que os quadros não devem ficar na Escola, e manda-los deitar à rua para serem piedosamente recolhidos de madrugada pelo varredor da gari, aqui estou eu, que me ofereço para levá-los até à rua do Cassiano, onde encontrarão, juro, agasalho amigo e sincero. Entretanto, há na Escola, repito, muitos quadros, novos e velhos, antigos e modernos, contra os quais ninguém protesta, e eu não quisera em casa nem que me pagassem o carro e a armazenagem.

Eloy, o herói.

Palavras-chave: Escola Nacional de Belas Artes; Salvador de Mendonça; Eustachio Le Sueur; Jansteen; Breughel; Pierre; Anibal Carraci; Teniers (o velho); *Moisés tocando a rocha*; *Gladiador*.

Diário de Notícias, coluna Chronica Fluminense, 15 de novembro de 1891.

A nota mais triste da semana é, entretanto, o inesperado falecimento de Estevão da Silva, o nosso insigne pintor de natureza morta, que tão boa figura fizera, há dois anos, na Exposição Universal de Paris, onde os seus quadros foram muito bem vendidos, e ultimamente no salão do *Paiz*, em uma exposição que se fechou dias antes de sua morte, e foi, pode-se dizer a consagração definitiva do seu talento.

O pobre artista morreu no momento em que principiava a gozar o resultado dos seus esforços e dos seus labores. Até agora tinha vivido quase ignorado, lutando obstinadamente contra a natureza que o fez nascer preto e artista em uma terra onde os artistas e os pretos tem si uma barricada de ignorância e de preconceitos. De um visconde sei eu que, tendo visto, há anos, no Liceu de Artes e Ofícios, algumas telas em que Estevão Silva, com a habilidade do costume pintara provocadoras mangas e

apetitosos cajus, mandou chamar o artista ao seu palacete, no intuito de confiar-lhe a decoração da sala de jantar, e mudou inteiramente de resolução ao ver diante de si um negro, não se dignando, ao menos, apertar a mão honrada que ele lhe estendia.

Estas e outras bem haviam de amargurar a existência precária de Estevão Silva, um artista que, entre outras, tinha grande virtude de ser eminentemente nacional. A sua memória há de lograr acatamento e respeito, e o tempo acrescentará dia a dia o valor dos seus deliciosos quadrinhos. As frutas e as flores que ele deixou não apodrecem nem murcham.

De um pintor que morre e um pintor que dá sinal de vida a transição é fácil. Fui ver na Intendência Municipal, o quadro alegórico a *Aurora de 15 de Novembro*, pintado por Belmiro de Almeida, e recusado pelo *Salon* de Paris. Tenho em grande estima o talento e a força de vontade do nosso Belmiro, mas abomino convictamente o seu aleijão decorativo, que é de uma indigência comovedora como composição e como fatura.

Lá está o famoso caboclo nu, representando o Brasil. Esse maldito bugre tem concorrido poderosamente para a fama de selvagens que nos arranjam no velho mundo. Ainda bem que aquele trangularhadansas de cocar e tanga não figurou no *Salon*! Abençoado júri!

Belmiro que se deixe de assuntos decorativos. Não torça a esplendida vocação que a natureza lhe concedeu para os quadrinhos de gênero. Lembre-se do que disse o poeta: “L'esprit qu'on veut avoir gête celui qu'on a.” Se bem que não sejam impecáveis como desenho, os seus *Arrufos*, pintados nesta capital há meia dúzia de anos, mas tem mais valor que essa alegoria executada na pátria do belo, na terra dos mestres e dos modelos.

Já agora não deixarei o assunto – pintura – sem registrar nesta crônica o regresso de Hyppolito Caron, que trás consigo numerosos e interessantes estudos da esplendida natureza mineira, os quais serão brevemente expostos no salão De Wilde. Como se sabe, Caron, discípulo de Grimm e de Hanoteau, é um dos nossos paisagistas mais completos e mais apreciados.

Eloy, o herói.

***O Paiz*, coluna *Palestra*, 21 de fevereiro de 1894.**

Arredemo-nos apressadamente do terreno tortuoso da política e falemos um pouco do Castagneto, o aplaudido pintor de marinhas que é um dos mais simpáticos e, sem dúvida, o mais original dos nossos artistas. Eu disse nossos, porque, com quanto nascesse na Itália, o Castagneto é legítimo carioca, veio de sua pátria aos 12 anos de idade, cursou a Academia de Belas Artes, e só saiu do Rio de Janeiro para ir ultimamente à França, de onde trouxe quarenta e tantos quadros e estudos que conta expor brevemente.

Tratando desse distintíssimo pintor, eu tive o prazer de publicar, há mais de sete anos, as seguintes linhas: “Que fertilidade espantosa tem este demônio! É raro entre nós o gabinete de amador, ou o atelier de artista, ou a sala de homem de bom gosto em que não haja um trabalho qualquer do Castagneto. Tem produzido por todas as formas: quadros a óleo, pasteis, aquarelas, guaches, fusains ou simples desenhos a crayon; tem pintado sobre tela, madeira, porcelana, papelão, zinco, palhetas, leques, pratos, o diabo! E não faz obra, por mais insignificante que seja, em que não deixe impressa a garra de sua poderosa individualidade artística! Sempre aquela mesma água clara, transparente, que parece saltar da tela e inundar a moldura! Sempre aquelas graciosas embarcações levíssimas a balouçarem-se delicadamente nas ondas! Sempre aquele sol brasileiro, cintilante e vivo, e aquelas nuvens douradas a desfazerem-se no céu e aquela delicadeza de tons, que só possuem os pintores apaixonados pela sua arte!”.

O Castagneto tem um talento verdadeiramente criador: examinem de perto os processos impressionistas da sua pintura e digam-me com franqueza se ele aprendeu aquilo na travessa das Belas Artes. O seu modo de ver, de sentir, e de reproduzir é muito especial; o Castagneto é um pintor que só se parece consigo. Não discuto o emprego, mais ou menos rudimentar ou incipiente, que ele possa fazer das tintas; não acredito que esteja absolutamente senhor da técnica de sua arte; não me parece que tenha tido grandes lições de construção naval e possua outros conhecimentos indispensáveis a um pintor de marinhas; mas que sobriedade, que expressão, que poesia e, sobretudo, que naturalidade, que verdade em tudo quanto ele pinta!

Não posso louvar essa mania, que tem geralmente os nossos pintores, de empregar em coisinhas insignificantes o tempo que poderiam consagrar à concepção e execução de uma obra de vulto; mas com o Castagneto sucede um verdadeiro fenômeno artístico: os seus estudos feitos a torto e a direita, *à la diable*, não fazem senão acentuar a sua originalidade.”

Quando o Castagneto partiu para a Europa, a fim de aperfeiçoar os seus estudos, eu receei, confesso, que ele perdesse lá fora a grande originalidade, que era o traço mais característico do seu mérito, e nos voltasse mais correto, mais sabido, mais senhor dos processos da sua arte, porém menos... Castagneto.

Felizmente os meus receios não se realizaram, convidado há dias para ver e apreciar as numerosas telas que ele pintou em Paris e Toulon folguei de verificar que o Castagneto aproveitou a lição dos mestres sem perder as qualidades que já o faziam notável quando outra direção ele não tinha além da que lhe davam os seus instintos, a sua habilidade e o seu temperamento. Não me julgo autorizado a tratar detidamente

desses trabalhos, que só serão expostos à curiosidade do público em terminando a crise política e social que atravessamos; mas desde já posso afiançar que essa futura exposição reserva deliciosas surpresas aos que nesta pobre terra ainda se interessam por assunto de arte.

Há ali dois quadros, dois pelo menos, que devem ficar na Escola de Belas Artes. A diretoria deste estabelecimento não poderá empregar melhor um pouco da verba do respectivo orçamento destinado à aquisição de trabalhos dos nossos artistas. O Castagneto só tem um quadro na galeria da Escola – uma esplendida marinha que lhe foi paga com quatrocentos mil réis e por muito favor. É justo que o Estado lhe compre mais duas telas, compensando desta vez, na ocasião do pagamento, a sovinice com que se houve da outra.

Arthur Azevedo

***O Paiz*, coluna *Palestra*, 28 de fevereiro de 1894.**

A notícia de que o Sr. ministro do interior iria à Escola Nacional de Belas Artes examinar os quadros que lá se acham, trazidos de Roma pelo Belmiro de Almeida, fez com que eu me dirigisse àquele estabelecimento, desejoso de fazer o mesmo que o aludido ministro.

Não perdi o meu tempo. O Belmiro antes de sua segunda viagem à Europa, já era alguém; já tinha pintado os *Arrufos*, um quadrinho que, apesar dos seus defeitos, era uma bela revelação. O artista voltou agora, se não completo, pelo menos em caminho muito adiantado de completar-se. Falta-lhe apenas o que só com idade se adquire.

Dentre os quadros que lá estavam na Escola à espera que o Sr. ministro os fosse examinar, um principalmente me agradou pelo vigor com que está pintado. Representa uma criadinha risonha, que interrompe o seu serviço de arrumar e varrer a sala, deita de lado a vassoura, senta-se em um cadeira, curva-se para frente firmando os braços nos joelhos, junta as mãozinhas e põe-se a tagarelar. A figura extremamente correta destaca-se da tela, e tem uma admirável expressão de vida e de bom humor.

Outro quadro meticulosamente feito tem por assunto principal um grande vaso cheio de flores do campo, que secaram no calor da sala; outro mostra-nos uma graciosa vendedora de fósforos; outro um almoço que terminou; e mais uma paisagem romana, onde se distingue a velha igreja de Santo Isidoro, e mais o retrato da esposa do artista, etc. Entretanto, o que os entendidos mais irão apreciar nessa exposição do Belmiro, são, oposto, três magníficas telas pintadas ao ar livre com toda essa sutileza de colorido que espanta e desnorteia a quem não se habituou ainda aos processos modernos da pintura.

Os entendidos dirão que Belmiro sabe pintar a luz. Estou certo que os amadores, se ainda os há no Rio de Janeiro, disputarão a posse desses quadros, e que a própria Escola Nacional de Belas Artes ficará com alguns. É o que desejo ao artista que ao seu próprio esforço e ao seu talento deve o que é e o que há de ser.

Arthur Azevedo

O Paiz, coluna *Palestra*, 5 de maio de 1894

Nesta folha já se tem falado por mais de uma vez dos quadros ultimamente expostos na Escola Nacional de Belas Artes pelo nosso Castagneto, o aplaudido pintor de marinhas. Desta vez não são as nossas praias, nem as nossas águas, nem as nossas embarcações que o talentoso artista nos apresenta nas suas deliciosas telas. Os quadros que ele agora expõe foram todos pintados em França, e principalmente em Toulon, onde o Castagneto se demorou bastante tempo em companhia de mestres e condiscípulos.

Por sinal que um dia, em Mourillon, estando a desenhar *d'après nature* o forte de São Luís, sucedeu tomarem-no por um espião italiano, prenderam-no e sabe Deus o que mais aconteceria, se não intervisse o cônsul brasileiro.

Já na outra *Palestra* me referi a esses quadros anunciando aos amigos e admiradores do Castagneto a exposição agora realizada. Nessa ocasião afirmei que ele fizera sensíveis progressos, sem perder nada, absolutamente nada de sua acentuadíssima individualidade artística. Peço aos leitores por ventura interessados em assuntos de arte que vão por seus próprios olhos convencer-se disso.

São trinta e três os quadros expostos, e em todos eles há alguma coisa que admirar e sentir. Não há nenhum de que se não desprenda um perfume suave de poesia e saudade. O Castagneto só pinta do natural, e não pinta senão o que vê; mas, como é um verdadeiro artista, um artista na extensão da palavra, põe sempre na sua pintura, inconscientemente, alguma coisa da sua grande e generosa alma primitiva, alguma coisa da sua natureza ingênua e carinhosa.

A. A.

O Paiz, coluna *Frivolidades*, 8 de junho de 1894.

O Sr. Victor Meirelles teve a pachorra de contar as balas que durante a revolta recebeu a cidade do Rio de Janeiro, quer dizer, o panorama da cidade do Rio de Janeiro: nada mais, nada menos que 1783!

Agora já não me admira que o Sr. Victor Meirelles tivesse a pachorra de pintar tantos detalhes! O velho naturalista, que examina umas pedras no morro de Santo Antonio, escapou mais de uma vez arranhando; muita bala lhe zuniu os ouvidos, ele porém, nem como coisa! Nunca se viu tanto sangue frio em um naturalista!

Decididamente o Sr. Victor Meirelles é infeliz com as suas pinturas. A *Primeira Missa do Brazil*, um quadro que eu tenho sempre muito prazer em contemplar, principalmente nas notas de cem e duzentos mil réis... quando são minhas, já sofreu um considerável rasgão quando foi visitar não sei que exposição internacional. A *Batalha de Riachuelo* voltou completamente inutilizada de outra exposição também internacional. O próprio panorama da cidade do Rio de Janeiro, alvejado agora por 1783 projetes revoltosos, ao desembarcar apanhou uma carga d'água que em mais de um ponto o machucou.

Outro quadro com que o Sr. Victor Meirelles foi muito infeliz é o da *Batalha dos Guararapes*, se bem que a esse nenhum desastre acontecesse... depois de pintado. Dizem que o ilustre pintor pretende restaurar o panorama, como restaurou a *Batalha de Riachuelo*. Eu no seu caso não lhe tocava, ou por outra desarmava-o e vendia a tela aos pedaços, tal qual foi vendida a famosa *Batalha de Champigny*, de Detaille e Neuville.

Se assim fizer, terá a bondade de me reservar um metro ou dois em troca de um bom conselho: deixe-se de pintar panoramas e empregue a sua habilidade e os seus conhecimentos, que são incontestáveis, em uma obra definitiva, que perdure, que fique sem os defeitos do *Riachuelo* e dos *Guararapes* e com as belezas da *Primeira Missa*.

Frivolino (Arthur Azevedo)

O Paiz, coluna Palestra, 12 de agosto de 1894.

O ateliê Bernardelli durante muito tempo foi, nesta cidade, o lugar aonde eu me dirigia quando minha alma necessitava de paz e consolação; eu considerava aquela casa uma espécie de retiro espiritual e nunca lá fui que não voltasse desoprimido das injustiças e malquerenças que por ventura me perseguissem. Não há nada que fortaleça o ânimo como a contemplação da arte e a sociedade dos verdadeiros artistas.

Eu ia ao ateliê da rua da Relação desde que Rodolfo Bernardelli partiu para essa viagem que tanto se tem prolongado, enchendo de saudade a todos nós que o conhecemos e amamos. Ausentes os irmãos Bernardelli, enlutado o ateliê pela morte do grande arquiteto Bucciarelli, que exalou ali o último suspiro, eu presumo que, em vez de me alegrar como outrora, aquela casa hoje me entristecesse e magoasse.

Entretanto, segunda-feira passada, como atravessasse a pé a Rua da Relação, não resisti, e fui bater à porta do atelier. Em boa hora o fiz, porque encontrei reunidos três dos nossos mestres da pintura: João Zeferino, que eu não via depois do seu regresso da Itália, Pedro Weingärtner, que eu não via depois do seu regresso do Rio Grande do Sul, e Modesto Brocos, que eu não via depois do seu regresso de Minas.

João Zeferino, que saiu logo, contou-me as contrariedades que tem sofrido relativamente a pintura da nave central e do coro da Candelária. Não pode dar começo ao seu trabalho, para o qual se preparou completamente, por não se acharem prontas as obras de estuque, dependendo estas... do cambio. A administração da Candelária recua – e razão tem ela! – diante da despesa, que passa de um milhão de francos.

Pedro Weingärtner mostrou-me alguns quadros que trouxe do Sul, pintados no Rio Grande e em Santa Catarina, paisagens, cenas de costumes, uma corrida de cavalos em Porto Alegre, corrida que não se parece nada com as nossas, um piquete de patriotas montados, cujo chefe do alto do seu animal dirige-se a um pequeno que lhe ensina o caminho, dois palmos de tela que dão quase a impressão de um Meissonnier.

Brocos deixou se seduzir pelos penhascos da Diamantina, e pintou algumas paisagens que desagradam à primeira vista pela falta absoluta de vegetação, mas em seguida agradam pelo primor com que estão desenhadas e coloridas.

No jardim do ateliê ao ar livre, Brocos está concluindo um grande quadro, *A evolução*, em que trabalha há já bastante tempo. Não se assustem com aquele título: a evolução de que se trata da evolução das raças no Brasil. O quadro mostra-nos uma família inteira: a mãe africana, preta – a filha, brasileira, mulata – o marido desta, europeu, branco, e o fruto desse casal, um pequenino louro rosado.

O trabalho que esse quadro tem dado ao artista! Como se sabe, é Brocos um dos nossos pintores mais conscienciosos, e tem um respeito absoluto pela sua arte. A falta de modelos de profissão, que se prestem com docilidade a posar durante longas sessões, põe-no em verdadeiros trances. Entretanto, a obra há de lhe sair completa, e os leitores terão ensejo de admirá-la na próxima exposição de belas artes.

Terão, digo eu, mas não sei se digo bem. Foi para mim uma extraordinária surpresa a comunicação que me fizeram Brocos e Weingartner de que o seu digno colega Amoedo, diretor interino da Escola, lhes declarou terminalmente que os seus quadros não figurariam na exposição por estar findo o prazo marcado para o recebimento dos trabalhos.

Não tenho de memória as respectivas disposições regulamentares, e creio piamente que haja um prazo findo o qual nenhum trabalho possa ser admitido para a exposição; mas creio também que os professores da escola estão virtualmente isentos desse prazo. Reflitamos: se há um grande espaço de tempo entre o recebimento dos trabalhos e a abertura da exposição, é para que o júri tenha lazer para se pronunciar sobre o mérito dos referidos trabalhos. Ora, nem Weingartner nem Brocos tem que se sujeitar a julgamento: são ambos professores da Escola e isso fato fazem parte do júri. Portanto, será uma incongruência deixá-los na porta.

Acresce que a exposição há de ser incompleta, sem o precioso concurso dos dois pintores. Eles nada, absolutamente nada, tem a ganhar com a exposição; ela tem tudo a perder sem eles. Amoedo melhor que ninguém aprecia quanto vale Brocos e Weingartner; estou certo de que só um mal entendido escrúpulo lhe sugeriu tal resolução; é tempo ainda de reconsiderá-la ou, se não ao sentir com ânimo de fazê-lo, recorrer ao governo solicitando uma exceção em favor dos mestres, que não podem ser tratados como discípulos.

Eu tomaria com o mesmo entusiasmo a defesa do ilustre pintor da *Narração de Filetas* se ele não fosse o diretor da Escola Nacional de Belas Artes e se lhe fechassem a porta do estabelecimento, recusando-lhe esse meio de manifestar o seu esforço e o seu talento. É preciso que a Escola não faça lembrar a defunta Academia.

A. A.

***O Paiz*, coluna *Palestra*, 26 de agosto de 1894.**

O grande escultor de *O Cristo e a adúltera* veio apaixonado pelos Estados Unidos; confessou-me que as grandes capitais europeias, que ele desta vez visitou depois de ter estado em Nova York e Chicago, causaram-lhe agora um desapontamento inesperado.

Não é para a Europa que devemos olhar, disse-me ele, não é a França que nos deve atrair, nem a Inglaterra, nem a Alemanha, nem a Itália – mas os Estados Unidos, a nação colosso onde se encontram todos os ensinamentos de que precisa a nossa terra tão inexperiente e tão mal orientada. Pudesse eu, e faria uma propaganda, para que todos os rapazes brasileiros em cujo cérebro houvesse um pouco de fósforo apreendessem o inglês e fossem percorrer a grande pátria de Washington. Dali é que nos pode vir a luz.

Essas palavras do artista calaram tanto no meu espírito que, se me fosse possível, na primeira ocasião eu tomaria passagem para Nova York. Infelizmente para isso não basta haver fósforo no cérebro, é preciso que também haja dinheiro no bolso, e os tempos estão horivelmente bichudos.

Restituído Rodolfo Bernardelli à direção da Escola Nacional de Belas Artes, espero que ele, com seu alto critério, com o seu espírito eminentemente conciliador, se esforce para que de uma vez por todas desapareça a funesta dissidência que reina entre os nossos pintores.

Há dias no *Estado de São Paulo*, a propósito de umas queixas do talentoso e lamuriendo Parreiras, Filinto de Almeida lastimava essa dissidência, como eu a lastimo, como lastimamos todos que temos algum interesse pelo engrandecimento das artes no Brasil. É pena que em um dos seus artigos o distinto escritor afirmasse que Rodolfo Bernardelli importou da Europa vários professores para diversas cadeiras da nova escola, com preterição de artistas nacionais habilitados.

No corpo docente da escola só há três estrangeiros: O Sr. Augusto Girardet, professor de gravura de medalhas, cadeira para a qual nenhum brasileiro habilitado existe; o Sr. Carlos Parlagrecco, professor de história e teoria da arquitetura, que desempenha as suas funções com reconhecida competência e o Sr. Dr. Carlos Cianconi, professor de geometria descritiva. Para essas duas cadeiras duvido houvesse patrícios nossos que se contentassem com trezentos mil réis mensais. Em todo caso, note Filinto de Almeida que, sendo o corpo docente de dezoito professores, apenas três são estrangeiros.

É com pesar que vejo Aurélio de Figueiredo no número dos dissidentes. Que falta vão fazer na próxima exposição da Escola as magníficas paisagens que ele acaba de expor no seu belo atelier da rua Barão de Capanema, e que tanta atenção e tantos elogios tem merecido dos competentes!

Pintou-as o artista em Minas, ora em Ouro Preto, ora em Juiz de Fora, atravessando a serra do Ouro Branco ou subindo ao pico de Itacolomy. Há ali um *Crepúsculo e luar*, uma *Tarde brasileira*, um *Mar de nevoas*, e outros estudos que fariam a reputação de Aurélio de Figueiredo, se ela não estivesse já solidamente firmada.

Três dos quadrinhos mais curiosos dessa exposição representam a famosa *Casa dos pontos*, de Ouro Preto, onde Claudio Manoel da Costa esteve preso e foi assassinado. Não se pode imaginar cenário mais característico nem mais pitoresco para um quadro histórico. Porque o não pinta Aurélio?

O *ateliê* do artista é, me parece, o lugar menos apropriado para uma exposição de quadros, porque a atenção do visitante é irresistivelmente desviada por um notabilíssimo enxame de curiosidades, coisas antigas, bibelôs, objetos de arte: lâmpadas, relógios, jarras de Sèvres, vestidos de seda bordados a ouro, pentes de tartaruga, porcelana chinesa, o diabo! Imaginem que Aurélio achou no seu ateliê espaço para acomodar um grande coche do paço, comprado em leilão!

A. A.

O Paiz, coluna *Palestra*, 16 de setembro de 1894.

Inaugurou-se, finalmente, na Escola Nacional de Belas Artes, a exposição dos trabalhos executados na Itália, em 1892 e 1893, pelo distinto pintor brasileiro Belmiro de Almeida. Já em fevereiro do corrente ano, depois de uma visita ao ateliê do artista, tive ocasião de referir-me a esses trabalhos em uma das minhas insulsas *Palestras*.

A *Tagarella*, o quadro a que naquela ocasião aludi com mais entusiasmo, acaba de ser adquirido para a galeria da Escola. Folgo de ver assim confirmada a justiça da minha ligeira apreciação. Entre os outros trabalhos expostos alguns revelam as ótimas qualidades do artista; *Nuens* é um primoroso estudo ao ar livre que muitos diletantes cobiçariam se não estivesse com dono; o *Vaso com flores* é uma tela deliciosa, e o

mesmo pode se dizer do *Conde* (adquirido pelo Sr. Barão de Quartim), da *Ciocciara aquecendo-se*, da vista dos fundos do convento dos Capuchinhos, em Roma e de outras pinturas que lá estão expostas.

A coleção consta apenas de 27 trabalhos, mas apresenta muita variedade, e lá diz o rifão que a variedade deleita. Todos os gêneros estão ali representados, creio, com exceção da marinha. A sala da exposição está muito bem arranjada. O Belmiro teve o desboco de pedir-me um *reclame* para as tapeçarias e cortinas dos Srs. Monteiro & C. Não meu caro artista, aos teus quadros farei quantas *reclames* quiseses, e por isso não me ficarás obrigado, porque tens muito mérito, mas quanto aos teus tapetes, tem paciência.

A. A.

***O Paiz*, coluna *Palestra*, 7 de outubro de 1894.**

A exposição geral de belas artes tem sido extraordinariamente visitada, nem outra coisa fora de esperar, atendendo aos motivos que concorrem para torná-la o mais curioso dos certames artísticos até hoje realizados na capital. É pena que o edifício em que funciona a Escola de Belas Artes não ofereça as condições necessárias para uma exposição dessa ordem.

Há ali quadros que se acham grandemente prejudicados pela péssima luz da sala, e no número deles figura uma pequena marinha de Castagneto, bela com todas as marinhas desse extraordinário artista brasileiro. É preciso que o governo reflita seriamente na ingente necessidade de remover dali a Escola, e essa remoção só se fará em havendo uma casa construída de propósito para tão útil, tão necessária e tão civilizador estabelecimento de educação popular.

Rodolfo Bernardelli – a quem devemos cumprimentar pelo brilhante resultado da exposição –, já se lembrou de aproveitar para esse fim o edifício da praça do Mercado da Glória, cujas paredes e alicerces seriam aproveitados, resultando dali não pequena economia para os cofres públicos.

Estou certo de que, se o nosso eminente artista submeter o seu plano à consideração do governo, este não lhe porá uma pedra em cima, como é seu costume fazer sempre que se trata de promover melhoramentos de cuja utilidade não esteja plenamente convencida a arraia miúda. Mas aqui é o caso de afrontar a oposição inconsciente de indivíduos não compenetrados da influência das artes no destino dos povos, e dar-nos uma escola e um museu de belas artes dignos da nossa formosa capital.

A propósito da exposição, um amigo muito curioso de coisas de arte chamou a minha atenção para os quadros que ali figuram, de João Batista da Costa e fez-me ver que fui muito injusto quando me referi á exposição particular que esse distinto moço realizou há tempos.

Estou perfeitamente lembrado que no meu artigo não contestei as brilhantes aptidões de João Batista, pintor a quem consagro – e ele bem sabe disso – uma simpatia incondicional e profunda. Apenas, atônito diante do número de telas que figuravam naquela interessante exposição, recomendei, ou antes, pedi ao artista, que não sacrificasse a qualidade à quantidade, e refletisse no exemplo de Firmino Monteiro, pintor de talento que não deixou nada justamente por ter querido fazer.

Os quadros de João Batista da Costa que atualmente figuram na exposição da Escola produzem outro efeito, destacados, como se acham, dos inúmeros companheiros que tinham na exposição particular, e em consciência agora digo que ali, exceção feita das surpreendentes paisagens de Modesto Brocos, nenhuma outra me agrada tanto como as do jovem pintor.

Trata-se, notem bem, de uma impressão toda subjetiva, de uma opinião individual, que não se impõe a ninguém. Não me arvorei em crítico; sou um simples noticiador, que diz: “Isto me agrada e aquilo me desagrade”, sem a menor pretensão de se fazer palmatória do mundo.

A. A.

***O Paiz*, coluna *Palestra*, 14 de outubro de 1894.**

A propósito do que na minha última *Palestra* escrevi, relativamente à magnífica ideia, que acudiu a Rodolfo Bernardelli, de transformar o edifício da praça do Mercado da Glória em Escola Nacional de Belas Artes, disseram-me que a Caixa da Amortização anda à procura de casa para mudar-se, e me fizeram ver que a ocasião é excelente para utilizar o cochicholo de Grandjean de Montigny, a menina dos olhos do Sr. Visconde de Taunay.

Na realidade a Caixa da Amortização ficaria a calhar na vizinhança do Ministério da Fazenda, a dois passos do Tesouro Federal e do Tribunal de Contas, repartições com as quais poderia até ligar-se interiormente. Se o edifício da Escola é pouco apropriado ao destino que lhe deram, em compensação presta-se admiravelmente para abrigar algumas dezenas de funcionários e as respectivas estantes, secretarias e escarradeiras. Construa-se, pois, um novo edifício para a Escola, e dê-se à Caixa da Amortização o prazer supremo de ter casa em forma de templo.

Quem não há de gostar da mudança é o João Caetano, que nunca soube economizar o que era seu, e cuja estátua, com aquela adaga ameaçadora e terrível e aqueles olhos esbugalhados, ficará assim com ares de quem guarda o dinheiro da Caixa da Amortização.

Mas ora adeus! Se o grande artista não ficar bem ali, que se mude também quando se mudar a Escola. Esta é que não pode continuar onde está. É tempo de dar melhor colocação às batalhas de *Avaí* e dos *Guararapes*, sacrificadas ambas, defronte uma da outra, em uma sala, ou antes, em um corredor estreito, onde só podem ser mal apreciadas.

É tempo de evitar que por falta de espaço os pobres alunos estejam por bem dizer amontoados uns por cima dos outros, como acontece na aula de pintura, onde o professor Brocos tem necessidade de recorrer à sua grande habilidade de arranjar agrupamentos.

E note-se que à vista do êxito da atual exposição, é muito provável que para o ano haja na Escola um grande movimento de matrículas, um número muito mais considerável de alunos. E o diretor, que não tem onde meter tanta gente, será obrigado a dizer como um simples condutor de bonde: Não há mais lugar!

Vamos, meus senhores, um bom movimento! Desde que os nossos certames de pintura disponham de salão, poderemos ter, talvez, um *salon*, e convidar para ele bons

artistas estrangeiros que não recusarão, certamente, exhibir os seus trabalhos na nossa bela capital, onde há já muita gente que gosta de comprar quadros.

A prova disso ainda tive outro dia em um leilão em que se vendiam velhas pinturas, que pertenceram a um diplomata brasileiro ultimamente falecido. Os quadros eram disputados com certa energia, notando-se nos circunstantes o desejo da posse, característico dos bons amadores. Tanto assim foi que eu, tendo entrado na sala do leilão disposto a gastar alguma coisa, não gastei coisa nenhuma, por ter sido perversamente arredado de todos os meus lances.

É verdade que no mesmo leilão vendeu-se uma fotografia já desbotada por trinta mil réis; mas isso não quer dizer nada. Não há duvida que atravessamos um período interessante para a arte. Haja vista a exposição: muitos quadros tem se vendido por bom preço. O outro dia apanhei o Brocos a depositar no Banco da República. Ele acabava de receber alguns contos de réis, produto do seu trabalho. Disse-me que ainda lhe parecia um sonho!

A. A.

***O Paiz*, coluna *Notas de Um Excursionista*, 20 de dezembro de 1894.**

Urbano Duarte não é como Olavo Bilac, como Coelho Neto, que tem espírito, que faz sorrir apenas, o que ele tem é graça rápida, picante, que produz cócegas e obriga a gargalhadas homéricas. Depois, a sua fisionomia inexpressiva de olhos eternamente empapuçados, e que se conserva indiferente enquanto ele ainda dá pelo contraste uma feição cômica aos seus casos alegres.

No fim da Rua do Ouvidor tomamos a resolução de ir à Exposição de Belas Artes, Urbano ainda ali não tinha ido, e como eu lhe dissesse, que realmente tinha muito que ver, seguiu comigo. Como no dia anterior, pouca gente havia na Exposição. O público do Rio de Janeiro, esse provavelmente já estava farto de ver aquilo, e os forasteiros na maioria empregavam o seu tempo apreciando a ornamentação das ruas ou visitando os arrabaldes. Todavia lá encontrei alguns velhos conhecidos de São Paulo.

Tive o prazer de verificar que Urbano Duarte concordava com as minhas apreciações relativas aos quadros expostos. Como eu o vi tomar uma atitude de um ponto de interrogação em frente às pinturas de D. Diana Cid, e como o vi cheio de admiração e entusiasmo frente às telas de Oscar Pereira da Silva e algumas outras de Bernardelli, Batista da Costa, Weingartner, Belmiro, Santos Olalla, etc.

Quando deixamos a exposição o Urbano Duarte disse-me: Você que gosta destas coisas, deve ir a casa do Arthur Azevedo, que é um amador e possui algumas telas. E onde mora o Arthur? Em Santa Teresa. Se tivesse prevenido a família iria contigo; mas é tarde para preveni-la e moro longe.

Aquela indicação do Urbano espreitava-me a curiosidade, e um grande desejo de ir imediatamente à casa do Arthur assaltou-me. O Urbano na minha frente, chupando um cigarro e fixando-me com os seus olhinhos enterrados no fundo das pálpebras carnudas, disse-me: Olha, o melhor é irmos amanhã, vem hoje jantar comigo.

Agradei recusando e dali parti à procura do Arthur, que não encontrei em parte alguma. Mas no dia seguinte encontrava o homem, e depois de lhe anunciar que estava decidido a comer-lhe o jantar nesse dia, partimos às 5 horas da tarde em direção a Santa Teresa. A casa do Arthur é de aparência medíocre, mas uma vez aberta a porta da rua,

cai-se em uma sala risonha, artisticamente mobiliada, e cujas paredes estão forradas de quadros de alto a baixo. Isto é o meu *belchior*, disse-me ele introduzindo-me na sala.

Coloquei o meu chapéu sobre um móvel e sofregamente, porque já era tarde, comecei o meu exame à luz cendrada do crepúsculo. E nesse *belchior* do Arthur fui encontrar telas de Henrique Bernardelli, de Castagnetto, de Batista da Costa, de Brocos, de Petit, de Garon, de Weingartner, bronzes e gessos de Rodolfo Bernardelli, quadrinhos flamengos e chineses e um sem fim de esboços e de desenhos a pena, ao lado de uma centena de fotografias de artistas dramáticos e dos retratos a óleo de João Caetano, do Rossi e da Candiani, que o Arthur comprou em leilão e cujos autores lhe são desconhecidos.

Tudo o que estava naquela sala dava para uma hora ou duas de exame atento e era preciso aproveitar o tempo, porque a tarde descambava e a luz de minuto em minuto se ia tornando pior. Foi, pois muito apressadamente e amaldiçoando a hora tardia, que eu percorri a sala de olhos fixos nas paredes, a olhar os quadros. Todavia, desse exame as impressões mais fortes foram de um belo retrato pintado pelo Brocos, o seu busto em prata feito pelo Rodolfo Bernardelli e um retrato de Villa Borghese, de Henrique Bernardelli.

Não tinha ainda concluído e já o Arthur me levava a outra sala e como esta, forrada de quadros e dali passamos para o seu quarto de dormir onde vi uma bela reprodução de gesso da Vênus de Milo e uma infinidade de quadros de artistas nacionais e estrangeiros. Fiquei em frente a um quadrinho, mas positivamente lindo, Arthur abrindo a janela disse-me: O meu melhor quadro é este. À minha frente o esplendido da baía do Rio de Janeiro e a vista da cidade desde a Glória.

Tomando-me pelo braço, fez-me subir uma escada estreita e íngreme e levou-me a uma espécie de belveder até o telhado da casa. Visto dali, o panorama era esplendido, porque abrangia um raio muito maior. Desde a serra dos (ilegível...), cujo perfil acidentado se recostou em um céu já embaciado pela luz, até as ilhas que bordam a (ilegível...) barra, tudo isto se via admiravelmente, extasiando a alma.

Daqui que assisti aos diversos bombardeios da cidade de Niterói e foi daqui que vi as saídas do *Aquidaban*, e a entrada da esquadra legal, dizia-me Arthur. Depois, levou-me à rua para me mostrar o lugar onde uma bala da esquadra revoltosa tinha batido cortando um trilho da linha de bondes e internando-se depois por um prédio fronteiro.

Fomos em seguida jantar e ainda nesse refeitório singelo eu me avistei com quadros e faianças de mérito artístico. Por toda a parte a arte triunfava nesse retiro poético que o Arthur construiu como um ninho de águia em um píncaro elevado para seu gozo exclusivo. Findo o jantar, regressamos ao *belchior* e aí, à luz do gás, recomeçava eu já a deleitar a vista pelas paredes, quando o Arthur, endireitando o *pince-nez*, me disse: Vejo-te derretido em demasia pelas minhas bugigangas e todavia, aqui ao lado, há coisa melhor. Queres ver?

E minutos depois levava-me à casa vizinha, ainda de pior aparência que a dele, e fez-me descer três degraus de pedra ao fundo dos quais tivemos de parar em frente a uma porta gradeada por grossos varões de ferro. Uma mulher magra veio abrir essa porta, dizendo-nos: O Sr. Bravo não está, mas os senhores podem entrar.

Entramos e, depois de termos atravessado um pequeno corredor ao longo do qual se alinhavam bustos de mármore e de bronze sobre colunas negras e ébano, entramos em uma sala estreita e comprida esplendidamente iluminada e completamente cheia de

objetos de arte. Eram pelas paredes quadros e cópias de quadros de mestres, faianças, esmaltes antiquíssimos, velhas tapeçarias, bronzes de Barbedienne e estatuetas de mármore e de alabastro. No chão, tapetes valiosos e encostados às paredes, móveis artísticos, uns modernos, outros antigos, determinando épocas e estilos diversos. Sobre estes móveis, porcelanas caras, cristais, brilhantes, vasos japoneses e chineses, bibelôs de biscuit, de bronze, de marfim, de terracota, objetos de laca, miniaturas de instrumentos de música de formas bizarras e um violino precioso religiosamente guardado dentro da sua caixa de *vieux-chêne* (caixa de carvalho antigo/velho).

Mais ao lado deste salão estreito e comprido ficava um pequeno gabinete, que precedia a câmara de dormir do proprietário, e, nesse gabinete, eu vi uma escolhida biblioteca, um esplendido quadro de costumes espanhóis devido ao minucioso e fluente pincel de Atalaya, uma bela estátua de Rossini talhada em mármore de Carrara, um lindo quadro de Paccini, algumas cópias de Rafael e um quadro incompleto de artista novel representando a recepção de Colombo por Isabel a Católica. Esta tela pousava em um cavalete e ao lado, sobre uma mesa, viam-se trajes e costumes do tempo, de veludos multicores e destinados aos modelos que ali iam pousar.

Mas isto é um sonho das *Mil e uma noites*, diz eu ao Arthur, que sorria malignamente da minha admiração, endireitando instintivamente o seu *pince-nez* de míope. E ele sem me responder, empurrava-me para a câmara de dormir que estava às escuras, e com um fósforo aceso na mão, mostrava-me ainda algumas cópias de Rafael e de Albano que ali se ocultavam.

Quando saímos, perguntei ao Arthur quem era o feliz proprietário de todas aquelas preciosidades. É um espanhol septuagenário chamado Bravo, que enriqueceu como fornecedor dos exércitos aliados na guerra do Paraguay e que, além da galeria que acabo de ver, possui uma outra melhor em Buenos Aires – Isto que acabas de ver, não vale nada em relação ao que o homem possui lá fora.

E como conseguiu ele aqui, no Brasil, tanta coisa?

Fazendo o que eu faço: percorrendo os leilões, os ferros-velhos, os belchiores e desenterrando daí, com seu fino faro artístico e às vezes por preços ínfimos, tudo o que encontra de bom e esquecido ou desprezado. É verdadeiramente um *bravo* esse Bravo. E é pacífico, acrescentou o Arthur; ao que ele me conta, até hoje nunca brigou com ninguém a não ser com um sujeito chamado Manso, de quem afinal ficou amigo. Extraordinário!

Reentramos em casa do Arthur e, enquanto esperava o bonde, fui repassar uma vista de olhos pelo gabinete contíguo ao seu salão de entrada e ali descobri uma pequenina máscara de barro reproduzindo admiravelmente a fisionomia de Coquelin no *Tartufo*. Depois passei ao salão e, ouvindo já o tilintar do bonde que se aproximava, fui rever apressadamente a maquete em barro do *Santo Estevão* de Bernardelli e o esplendido retrato do Arthur feito pelo Brocos.

E depois de dizer um adeus às fotografias da Duse, da Sarah, do Coquelin, do Guilherme de Aguiar, do Vasques, do Furtado Coelho, da Lucinda, do Emanuel, da Virgínia Reuter, do Gayarre, do Tamagno, do velho Areias e de uma centena de outros artistas dramáticos e líricos, abracei o Arthur, felicitando-o por toda essa riqueza que ele possui e ainda por ter a ventura de ser vizinho do Bravo.

E quando tomei o meu lugar no bonde, que já marcava para a cidade, lancei um olhar saudoso para essas duas casinhas de aparência medíocre e que tanta preciosidade contém e compreendi então a exuberância da musa do Arthur, que além de viver

cercado de todos esses produtos sugestivos da arte ainda tem perpetuamente na sua frente admirável panorama que se descortina da sua encantadora vivenda.

Felizardo é como ele devia chamar-se.

Garcia Redondo

***O Paiz*, coluna *Palestra* de 15 de janeiro de 1896**

Não foi dinheiro deitado fora a pensão concedida ao pintor Oscar Pereira da Silva para aperfeiçoar na Europa os seus estudos. O artista prometia alguma coisa há dez anos, mas é forçoso confessar: deu mais do que prometia, e eu gabo-me de ter sido um dos jornalistas que naquele tempo mais o estimularam.

Mas, como sou jornalista por devoção e funcionário publico por profissão, não me tem sido possível furtar uma hora ao serviço do Estado para ir ver os últimos trabalhos do nosso compatriota. As horas da exposição coincidem com as do meu ofício. Entretanto, como já conheço alguns desses trabalhos, não quis adiar por mais tempo a satisfação de cumprimentar o artista, reservando para mais tarde as impressões que me deixarem os seus quadros.

Dois rapazes inteligentes e simpáticos — Demétrio Toledo e Orlando Teixeira, deliciosos boêmios que fazem versos e são artistas dramáticos, artistas honrados, representando por aí além, de vila em vila, de freguesia em freguesia, escreveram uma revista de costumes, intitulada *Pão-pão, queijo-queijo*, que está sendo ensaiada pelos artistas do Lucinda e será representada ainda este mês.

Ontem vieram os dois autores pessoalmente à sala de redação de *O Paiz* trazer-me esta notícia, que com a melhor vontade transmito aos meus leitores, recomendando-lhes a peça, que, estou certo, desagrarará o palco do Lucinda, profanado pelo *Burro de carga*. Faço votos para que com o *Pão-pão, queijo-queijo* os artistas daquele teatro possam ganhar senão o queijo, pelo menos o pão.

A. A.

***O Paiz*, coluna *Palestra*, de 11 de setembro de 1896.**

A exposição da Escola Nacional de Belas Artes vem dar atualidade a um assunto que, apesar de muito debatido, tem lugar o seu todas as vezes que se trata daquele estabelecimento de ensino. Aludo à mudança do edifício, por demais acanhado para conter os quadros que possui a escola e fornecer bastante espaço às aulas que ali funcionam todos os dias e se acham pessimamente acomodadas.

Rodolfo Bernardelli há muito tempo se lembrou de que o mercado da Gloria podia ser utilizado para a construção de um prédio alto, espaçoso e bem situado, com todos os requisitos que um estabelecimento daquela natureza exige. As obras não custariam grandes sacrifícios aos cofres públicos, porque tanto as paredes como os alicerces do edifício atual seriam aproveitados, o que aliás não impediria a construção de ter um caráter verdadeiramente artístico e um aspecto monumental.

Bernardelli tem andado de secretaria em secretaria, de ministro em ministro, expondo a sua ideia recomendando-a, encarecendo-a, solicitando para ela toda a atenção e toda a simpatia dos nossos dirigentes. Ferreira Araújo na perde ocasião de fazer a

propaganda dessa mudança, que se impõe como uma necessidade indeclinável, e muitos colegas da imprensa o acompanham em tão louvável esforço.

Todavia, as melhores diligências têm sido badaladas. Muita promessa, muita esperança, muito sim senhor, hei de ver, hei de pensar, e resultado prático nenhum! A ideia é boa, mas por isso mesmo que é boa, está condenada a morrer como tantas outras morreram, que também não eram más. Dizem-me que a dificuldade provém de não saber ao certo a quem pertence o mercado da Gloria, se à União, se à municipalidade, se a um particular; mas que diabo! Aí está uma duvida que não daria lugar a um monólogo de Hamlet, pois, ou eu me nego ou é fácil de resolver sem grandes cogitações filosóficas, burocraticamente, à vista dos respectivos papeis. Não há propriedade sem documentos.

Quando vi a nomeação do Dr. Alberto Torres para a pasta das Belas Artes, imediatamente me lembrei da escola. O novo ministro é moço, tem talento, sabe o que significa esta palavra – Arte – e não tem, como os seus predecessores o espírito empolgado pela politicagem mesquinha e absorvente. Espero que o Dr. Martins Torres faça alguma coisa pela escola. Se o não fizer, será uma decepção para todos nós que nos interessamos por ela.

A.A.

***O Paiz*, coluna *Palestra* de 21 de setembro de 1896.**

É realmente um magnífico trabalho o novo panorama de Victor Meirelles, representando a entrada da esquadra legal no porto do Rio de Janeiro, em 23 de junho de 1894, vista da fortaleza de Villegaignon em ruínas. Muita gente dirá que o panorama tem um defeito, que não entende absolutamente com a sua execução artística: recordar a esta população uma época dolorosa que todos desejam esquecer, e renovar paixões e sentimentos que devem ser sufocados. Por outro lado, pode-se considerar que essa pintura, tendo muito valor como documento histórico, é tão agradável aos legalistas como aos revoltosos. Se aqueles veem com entusiasmo a esquadra – de papelão – regressando vitoriosa de Santa Catarina, estes não se podem sentir menos entusiasmados com a lembrança da heroica resistência dos marinheiros de Villegaignon.

O panorama é uma obra digna do ilustre pintor de *A primeira missa*. O mar e o céu, principalmente, estão magistralmente tratados. A perspectiva aérea é admirável, e as ondas só lhes faltam movimento para serem a expressão exata da verdade. Ainda assim, a ilusão é tamanha, que por vezes o espectador se convence de que elas se movem.

O colorido é esplendido. Notam-se ali todas as gradações de tons, todos os efeitos de luz. E a hora não podia ser mais ingrata para o artista. Aquele era um desses dias em que se diz: o tempo não está seguro e o sol, inflado, espia o medo por entre nuvens pesadas e multiformes. Victor Meirelles, que, graças a uma existência tranquila e honesta, não é ainda velho, mas também já não é moço, gastou dois anos incompletos na composição e execução da sua grande obra. Cumpre notar que não teve o auxílio de ninguém, ali não há nada, absolutamente nada, que lhe não saísse das mãos.

Estou convencido de que o novo panorama de Victor Meirelles, depois de ser admirado no Rio de Janeiro por milhões de visitantes, obterá um grande êxito na Exposição Universal de 1900, onde o seu lugar me parece virtualmente indicado.

A.A.

O Paiz, coluna Palestra 4 de março de 1897

O malogrado pintor brasileiro Estevão Silva, que era um insigne copiadador das nossas frutas, e cujos quadrinhos são hoje disputados, pode-se dizer, pelos raros amadores da nossa terra em condições de disputar alguma coisa, encontrou agora o seu mais digno continuador.

Refiro-me ao honrado e operoso Augusto Petit que, abandonou por momentos a sua rendosa especialidade de fazer retratos, pintou ultimamente alguns bonitos quadros de natureza morta, que expos em um estabelecimento da Rua do Ouvidor, onde tem sido apreciados por quantos neste meio, tão pouco artístico, que ainda se interessam pela arte.

Hesitei em traçar estas linhas; não fosse o artista imaginar, pensava eu, que desejo retribuir por esta forma a amabilidade que teve para comigo, mandando-me umas esplendidas mangas, tão naturais, tão verdadeiras, tão bem pintadas, que receio, palavra de honra que um passarinho, entrando pela janela, lhes dê uma bicada sacrílega.

Mas não! Nem Augusto Petit, que tem um nome, precisaria armar aos meus elogios com um presente, nem eu, para elogiá-lo, me deixaria levar pela sua amabilidade. Terei a maior satisfação, todas as vezes que me for proporcionado o ensejo, de lhe dizer as coisas mais agradáveis e mais justas. Recomendo aos nossos amadores as magníficas frutas de Augusto Petit.

A. A.

O Paiz, coluna Palestra de 20 de junho de 1897

Encontrei-me ontem com o Rodolfo Amoedo, que me comunicou a bonita ideia, que tem, de formar nesta capital uma *Sociedade de pastelistas e aquarelistas*. A primeira vista parece extravagante a formação de uma sociedade com essas denominações em uma terra em que há mais pasteleiros que pastelistas; mas não façam caso do título e só atentem aos fins a que se destina a associação. Nós aí temos para exemplo o *Club dos Repórteres*, onde segundo estou informado, os repórteres pouco aparecem.

A sociedade projetada pelo Amoedo tem por base uma exposição anual de pasteis e aquarelas dos nossos artistas, provindo esse exclusivismo unicamente do desejo de não – como direi? – de não perturbar a exposição, também anual, da Escola de Belas Artes.

Acabada a festa, haverá uma tombola dos quadros expostos, depois de distribuídos os bilhetes respectivos por todos os sócios que se acharem quites. A associação, composta de cavalheiros das classes mais finas da sociedade fluminense, não terá por objetivo apenas uma exposição de pintura, mas a organização de um club elegante, onde se reúnam, em agradável convívio, artistas e amadores, discutindo assuntos de arte e estabelecendo uma reciprocidade de ideias da qual possa resultar o desenvolvimento do gosto pela pintura.

Não sei se o desejo do Rodolfo Amoedo se tornará realidade. Em se tratando de fazer alguma coisa neste país em favor da arte, a duvida é quase uma obrigação, o desanimo é quase um dever; entretanto, o nosso artista conta com o eficaz e generoso apoio de alguns amigos a quem se vai dirigir e que de certo não lhe recusarão o auxílio, sem o qual toda e qualquer tentativa será inútil. Também eu conto com a boa vontade desses amigos para a realização de uma ideia que tanto tem de exequível como de simpática.

A. A.

***O Paiz*, coluna *Palestra* 10 de agosto de 1897**

Tem o leitor oito contos de réis disponíveis? Se os tem, meta-os no bolso, dê um pulo à galeria Cambiaso, e não volte para casa sem trazer consigo as duas paisagens de Souza Pinto que lá estão expostas. Pode ser até que não seja preciso lá deixar os oito contos inteiramente. Um pão por olho [ilegível], como se vê.

Magníficas paisagens, sim, senhor e completando-se admiravelmente uma à outra. Quem comprasse uma só não teria perdão. Ou ambas ou nenhuma. Aqueles dois quadros são inseparáveis. Representam ambos o campo, um à tarde e o outro pela manhã. Ali, a sombra da noite que se aproxima: aqui, o sol vitorioso e alegre. Ali, bois que pastam; aqui bois que bebem, mergulhando os focinhos na água límpida e transparente de um regalo.

O quadro que mais agrada é este ultimo, por causa do regalo, que está admiravelmente pintado, e da luz, que tem uma grande intensidade de efeitos. Entretanto, prefiro o outro, com a sua planície a perder de vista, como no *Angelus* de Millet. É mais sincero, mais vívido e penetra mais no espírito de quem o vê sem deixar levar pela magia dos pincéis. Não há duvida que o artista pintou este quadro ao ar livre, tendo diante dos olhos a extensão infinita e melancólica daquele campo e o doce enlevo daquele crepúsculo. No outro quadro sente-se um pouco o ateliê.

Souza Pinto obteve em Paris, onde reside, todas as distinções com que o governo francês costuma a galardoar os pintores estrangeiros. Esse fato que toda a gente conhece, fala bem alto em favor do seu merecimento. Os quadros desse artista não esperam senão que ele morra para terem a cotação que lhes compre.

Vá o leitor à galeria Cambiaso, e ver-se-a em presença de dois primores de arte, em que se notam, uma por uma, todas as boas qualidades da moderna escola francesa, sem nenhuma das extravagâncias com que pretensos revolucionários da pintura julgam suprir o que lhes falta. Ali há boa composição, desenho irrepreensível, sobriedade e justeza de colorido.

Anda leitor, vai apreciar essas duas paisagens, embora não leves na algibeira os oito contos com que te assustei ao começar este artigo, e fulmina-me com o teu desprezo se elas não te agradarem, sejam quais forem as tuas simpatias e a orientação do teu espírito em matéria de pintura.

A. A.

***O Paiz*, coluna *Palestra*, 28 de outubro de 1897**

Está no salão de *O Paiz* uma bonita coroa que será colocada sobre a sepultura de Estevão Silva, o insigne pintor de frutas, o *quitandeiro*, como ironicamente lhe chamavam alguns colegas, artista infeliz, morto precisamente na ocasião em que a fortuna começava a sorrir-lhe, no momento em que as suas frutas eram disputadas pelos amadores, em 1889, na exposição universal de Paris.

Como Estevão Silva desapareceu deste mundo há já nove anos, que representam 236 vezes (salvo erro e omissão) os quinze dias da Malibran, e como no Brasil, mais que em outras qualquer parte do mundo, *les morts vont vite*, admirou-me que ainda alguém se lembrasse dele...

Partiu de Frederico de Barros a ideia dessa modesta, mas expressiva manifestação de saudade. O aplaudido cenógrafo brasileiro, que substituiu o morto como professor da aula de ornato do Liceu de Artes e Ofícios angariou entre os seus alunos a soma precisa para a compra dessas coroa, e no dia 9 do mês próximo, aniversário da morte do malogrado artista, lá irão todos, em piedosa romaria, leva-la ao cemitério.

Frederico de Barros (vem a propósito dizê-lo) é a personificação da modéstia. Ninguém imagina os bons serviços que ele tem prestado naquela aula, sem outra recompensa que não seja a satisfação de transmitir a outrem alguma coisa do que aprendeu. Está contentíssimo com o progresso feito pelos seus discípulos, com os brilhantes resultados obtidos pelo seu esforço e pela boa vontade dos seus alunos, disse-me ele; anime-os, para que façam a melhor figura na próxima exposição do Liceu.

Rodolfo Bernardelli acaba de ser encarregado de fazer o tumulo de Carlos Gomes. Infelizmente a municipalidade de Campinas votou para esse fim apenas vinte contos, e com essa quantia não pode o nosso eminente escultor realizar o grandioso monumento que tem sonhado.

Prevalecendo-me da boa camaradagem que me proporcionou este ano um encontro, infelizmente fortuito, em caminho de ferro, por uma formosa e inolvidável manhã de abril, lembrarei ao distinto e simpático jornalista campineiro, Dr. Alberto Sarmiento, que proponha ao congresso legislativo de São Paulo, onde tem assento como deputado, igual contribuição para o tumulo do grande compositor. Com a soma de quarenta contos, poderá Rodolfo Bernardelli imaginar e realizar um monumento digno de Carlos Gomes e de São Paulo.

A. A.

***O Paiz*, coluna *Palestra*, de 7 de janeiro de 1898**

Confrangeu-me ontem o coração, quando, ao passar, na rua Gonçalves Dias, em frente ao prédio incendiado em que estive a *Companhia Fotográfica*, lobriguei, no corredor poupado pelo fogo mas danificado pela água, o retrato de Juan Gutierrez, descansando ainda sobre o cavalete em que estava exposto, envolvido ainda por uma larga faixa de crepe.

Lembrei-me das vezes – quantas! – que atravesssei aquele corredor, para lá ir acima dar as boas tardes ao pobre Juan, e gozar, por alguns momentos, o encanto daquela jovialidade turbulenta e comunicativa. Quem poderia prever que o destino lhe

reservasse a morte gloriosa que ele encontrou em Canudos, onde caiu com o crânio esmigalhado por uma bala jagunça, mas balbuciando ainda: Viva a República!

Do teto daquele corredor pendia ontem, lastimosamente, longo pedaço de tela, misero fragmento de uma interessante pintura decorativa, assinada por dois artistas de mérito – Henrique Bernardelli e Modesto Brocos. Essa pintura teve todos os caiporismos possíveis, aí vai a sua curta história:

Quando se tratou de instalar suntuosamente a *Companhia Fotográfica* naquele famoso casarão – famoso, porque durante longos anos foi o Colégio Vitorio, e mais famoso ainda por ter sido residência do grande poeta que deu nome à rua – o meu amigo Emilio Rouède, que dirigia a decoração do estabelecimento, lembrou-se de que no teto da entrada ficaria bem uma pintura alegórica e, de acordo com os diretores da companhia, encomendou – a imediatamente a Henrique Bernardelli, que aceitou a encomenda, chamando, para auxilia-lo o seu digno colega Brocos.

A composição inteligente e fantasiosa foi executada como poderiam executa-la aqueles dois mestres; infelizmente, porém, o teto era tão baixinho, que o painel produzia um efeito medíocre, ou antes, nenhum efeito produzia, porque ninguém dava por ele. Um belo dia, João Gutierrez, como os tempos andassem bicudos, pensou que a casa não precisava de um vasto salão à entrada, e resolveu dividir em dois o pavimento térreo, alugando metade a um vendedor de bilhetes de loteria. O painel foi, por conseguinte, mutilado, ficando parte no teto do corredor da fotografia e a outra parte no do estabelecimento lotérico.

Por fim veio o incêndio acabar a destruição de um trabalho artístico digno de melhor sorte. Que queres, meu amigo? Disse-me Gutierrez uma vez em que me viu lastimar a mutilação do painel, a vida está tão difícil, que é preciso cortar não só as despesas como os *plafonds*.

A. A.

***O Paiz* coluna *Palestra* de 13 de janeiro de 1898**

Tenho sobre a mesa um exemplar do *Almanaque de Juiz de Fora* para 1898, 3º ano desta publicação, editada pelos Srs. Matoso e Medeiros, daquela cidade. A parte literária, que é abundante, bem escolhida e, o que é mais, inédita, foi organizada por Heitor Guimarães, cujo retrato, desenhado por Alberto Delpino, figura, na capa do livro, uma capa vistosa, colorida, dourada.

O literato e o artista, que aí ficam citados, nos dão, aquele a biografia e este o retrato de Hipolyto Caron, o saudoso pintor mineiro, que desapareceu no mundo aos 29 de idade, mal se abriram ao sol as pétalas da flor do seu talento.

A. A.

***O Paiz*, coluna *Palestra*, de 20 de janeiro de 1898**

Sob o título geral de *Ensino moderno de línguas vivas*, título que faz crer que o livro seja iniciador de uma série, os incansáveis editores Laemmert & C. acabam de publicar a *Nova selecta francesa*, de Carlos Kühn, reputado educador alemão.

Foi dirigida a publicação pelo professor brasileiro Said Ali, que prefacia a obra e lhe aduz algumas notas explicativas todas as vezes que é preciso adapta-la ao nosso idioma. É um livro completo no gênero, pois nas suas páginas está não há duvida, perfeitamente representada a literatura francesa dos três últimos séculos.

O volume foi nitidamente impresso na Alemanha e contém, além de outras gravuras interessantes, uma carta geográfica da França, um plano histórico de Paris e um desenho da grande cidade vista *à vol-d'oiseau*. É pena que seja tão deficiente o resumo da história literária de França que vem no fim do volume. Basta dizer que entre os dramaturgos e romancistas não figuram os dois Dumas, e os gigantes que se chamaram Balzac e Flaubert são igualmente esquecidos... Em compensação, lá vem citados Emile Sauvestre e Jules Verne!

Vera Cruz é o título de uma revista de arte cujo primeiro numero apareceu ante ontem, nesta capital, manufaturado a primor na tipografia Aldina. É um periódico de moços, e, portanto, simpático e digno de animação. Na parte literária figuram Raul Pompéia, com uma bela página inédita, e B. Lopes com umas estrofes adoravelmente lascivas – *Aria do gozo* –, arrancadas ao *Val de lírios*. Carlos Fernandes, Alves de Faria, e Julio Cesar da Silva assinam magníficos versos, e Antonio Austregésilo, Neto Machado e Oliveira Gomes interessantes fantasias em prosa.

A parte artística está representada pelo retrato de Raul Pompeia, copiado de uma fotografia por Teodoro Braga; por um desenho decorativo de Celso Hermínio, o talentoso artista recentemente chegado de Portugal, e por uma composição musical de Alberto Nepomuceno.

A. A.

***O Paiz*, coluna *Palestra*, 26 de maio de 1898**

O nosso ilustre pintor Victor Meirelles convidou-me ontem para apreciar o seu novo trabalho – *Um sentenciado do século XVIII*, que está exposto no mesmo pavilhão onde tão visitado e admirado tem sido o famoso panorama de *A esquadra legal*. Trata-se de um quadro, não circular, como o panorama, mas oblongo, disposto, da mesma forma que um cenário de teatro, com os mesmos *trues* do outro para obtenção dos efeitos de perspectiva. Representa parte de uma estrada de rodagem, perto de Ouro Preto, ainda no tempo em que esta cidade tinha o seu velho nome de Vila Rica. A opulenta povoação é vista ao longe, com os seus telhados e as suas igrejas, em uma pulverização diáfana de luz. O sol não é ardente; há pouco tempo choveu no chão, ainda úmido, há vestígios de aguaceiro recente.

A paisagem foi pintada pelo autor de *A primeira missa*: não podia deixar de ser bem feita. No primeiro plano, à direita, à beira da estrada, ergue-se um tosco mastro, na extremidade do qual está espetada uma cabeça de homem. A fisionomia do morto – não sei se o artista o fez propositalmente – conserva uma expressão de vida que me desagrada. Nunca tive em boa hora o diga! – ocasião de ver separado do tronco, salgada

e espetada em um pau, a cabeça de nenhum enforcado; entretanto não quero crer que ela possa apresentar aquela serenidade e aquele olhar inteligente, quase interrogativo.

Mas já o disse: é possível que Victor Meirelles pretendesse mostrar-nos a cabeça decepada de um santo, de uma vítima inocente do livro *V das Ordenações do Reino*, e de caso pensado lhe desse uma expressão de beatitude, como deve ter a cabeça de São João Batista no prato de Salomé. Sem argumentar nem diminuir a glória que o velho artista conquistou no seu passado laborioso e fecundo, este quadro vai chamar de novo a atenção do público para o pavilhão da Praça 15 de Novembro.

A.A.

***O Paiz*, coluna *Palestra*, 15 de junho de 1898**

Fui obsequiado com os números de fevereiro, março, abril e maio de *The Studio*, esplendida revista de arte que se publica em Londres, e da qual é editor o Sr. Charles Holme. No gênero nenhuma publicação conheço que lhe leve as lampas. A arte, em todas as suas manifestações, é ali dignamente perpetuada, quer no artigo quer na gravura, e, não obstante o seu feitio moderno e a sua visível preferência pelos novos ideais artísticos, a revista inglesa é de um doce ecletismo, que não exclui, com irreverência da moda, os que ainda juram pela virtude dos clássicos.

The Studio consagrou algumas linhas à ultima exposição da nossa Escola de Belas Artes, e, como acredito que os nossos artistas folgarão de encontra-las nesta coluna, aí vai a tradução a título de estímulo: Rio de Janeiro - A exposição geral de Belas Artes, recentemente inaugurada, com quanto menos importante que a dos últimos anos, não esteve isenta de interesse artístico, oferecendo ao visitante apreciador algumas obras de mérito real. O artista, cujas obras atraíram mais a atenção foi Henrique Bernardelli. Possui este pintor uma técnica admirável, que é, entretanto, por vezes, demasiado trabalhada, perdendo, por isso, em vigor e frescura. Revela-se melhor como pintor de figura, que desenha com grande cuidado e brilhantismo *d'après nature*.

Entre as suas numerosas obras expostas, a primeira que prendia a vista do visitante era uma marinha cheia de luz e de uma bela combinação de profundo verde esmeraldino. Uma *Martyr* (aqui reproduzida) é um magnífico estudo de cabeça, aparecendo de um fundo escuro e quente. Um Monólogo representa um sarau; senhoras e cavalheiros agrupam-se em um salão mundano, no centro do qual, com a mão apoiada nas costas de uma cadeira, o jovem e talentoso poeta Olavo Bilac recita a sua ultima composição. O agrupamento foi bem arranjado, e o artista particularmente feliz na tradução da variedade de expressão dos rostos, bem como nos retratos fieis de alguns dos nossos homens de letras. *Agonia* é uma composição talvez de mais serena e suave expressão do que exigida pelo assunto.

Belmiro de Almeida mandou quatro quadros que também chamavam a atenção dos visitantes. Ele voltou-nos de Paris com modificações notáveis na sua técnica; é agora mais ampla mais leve e mais segura. O seu colorido é brilhante e agradável, e sempre se pode confiar na sua composição e desenho. *Pronta para a feira*, o seu quadro mais importante deste ano, mostra uma jovem e linda aldeã portuguesa, como o seu vestuário domingueiro de pano encarnado, com as grandes arrecadas características e o lenço nacional na cabeça. A impressão é fresca e agradável e a obra foi executada na maneira mais delicada do artista.

Sousa Pinto, o artista português tão conhecido em Paris, mandou uma paisagem com vacas, na sua maneira mais recente. Rodolfo Amoedo tem dois retratos bons: o de Mme. L. V., modelo não muito fácil, apresentava algumas dificuldades que o pincel venceu com honras; o de Mme. N. C. era brilhante e cheio de caráter. *Uma tarde de estio* fazia-se notar especialmente pelo brilhantismo da cor.

Benjamin Parlagreco é um artista italiano que se estabeleceu no Rio. É um bom paisagista e compreende certas faces da paisagem brasileira, especialmente as montanhas, que o seu pincel traduz com fidelidade, apesar de ser algum tanto amaneirado. Almeida Junior, um dos nossos mais talentosos artistas nacionais, não esteve tão bem representado como de costume. Diana Cid, aluna de Aman-Jean [Edmond-François Aman-Jean], mandou retratos bem desenhados e bem pintados. Tem também um estudo do nu, muito verdadeiro de cor.

Oscar Pereira da Silva, outro artista que está fazendo nome notável e que sempre se distingue como desenhista correto, só expôs dois pequenos quadros. Devo também mencionar: duas pequenas paisagens por Gustavo dall'Ara; uma paisagem parisiense e algumas flores bonitas, por João Batista da Costa, atualmente viajando na Europa; uma manhã, por V. Lopes Rodrigues; e um retrato por Mary Manso Sayão. Rodolfo Bernardelli só tem um trabalho na exposição: um busto em gesso, cheio de vida, de uma moça formosa. O artista está atualmente muito ocupado com a sua estátua equestre do falecido Duque de Caxias.

O correspondente brasileiro de *The Studio* é o meu distinto colega Carlos Santos, do *Jornal do Commercio*. A revista inglesa reproduz nas suas páginas os quadros de Henrique Bernardelli – *Martyr* e *Agonia*. Já se pode afirmar que temos pintura... para inglês ver.

A. A.

***O Paiz*, coluna *Palestra*, 25 de junho de 1898**

Há tempos o nosso grande artista Rodolfo Bernardelli lembrou-se da colocação de uma placa comemorativa na casa em que durante muitos anos residiu Gonçalves Dias, na rua que então se chamava dos Lateiros e hoje tem o glorioso nome do poeta. A ideia foi posta de lado por não haver no frontispício do prédio absolutamente lugar para a inscrição, e ainda bem, porque a placa necessariamente não escaparia do incêndio.

Agora, porém, que a Associação dos Empregados do Comércio do Rio de Janeiro adquiriu o terreno e vai reerguer o edifício (pelo que já lhe dei sinceros parabéns), é ocasião de por em prática a ideia de Bernardelli. Basta que o arquiteto incumbido de apresentar o respectivo projeto, reserve um pequeno espaço para o fim indicado. Não creio que a associação se negue a concorrer, pelo menos, com a sua boa vontade, para tão justa manifestação. É agradável, me parece, possuir uma casa em que morou o primeiro poeta brasileiro.

O sistema das inscrições comemorativas, muito usado nos países mais adiantados da Europa, é um meio, como outro qualquer, de honrar a memória dos grandes mortos. No Brasil, onde tão rapidamente são esquecidos os que partem para a viagem de que não se volta, teriam muito lugar essas placas rememoradas.

Não há dúvida que os homens ilustres dão sempre algum valor histórico aos prédios por onde passa. Há na Rua do Riachuelo uma casa de pensão, que ninguém indica pelo numero da porta nem pelo nome do proprietário – todos dizem “a casa em que morreu Osório”, - e eu, que conheço a fundo os costumes da minha terra, muito me admiro de que ainda não lhe pusessem nessa casa, não um placa, mas uma tabuleta com este letreiro: Pensão Osório.

A. A.

O Paiz, coluna Palestra, 3 de agosto de 1898

Leitor, se não tens muito o que fazer, aconselho-te, em vez de trocar as pernas por essas ruas, dê um pulo à Escola Nacional de Belas Artes. No saguão do edifício encontrarás um homem sentado a uma pequena mesa. Compra um desses bilhetes por dez tostões – dez tostões apenas! – e sobe o primeiro lance da escada. Faz uma parada de alguns segundos no patamar, o tempo suficiente para cumprimentares o magnífico busto de Benjamin Constant, obra de Rodolfo Bernardelli, e sobe o segundo lance.

À esquerda verás outro homem sentado perto de uma porta. Entrega-lhe o bilhete e entra: estás na seção de pintura e escultura da exposição retrospectiva do *Centro Artístico*. Toma pelo caminho que fica em frente à porta e, logo que passares pelo quadro de maiores dimensões que vires na sala, representando três mulheres nuas, para e procura com os olhos o nº 75. Estás em frente de uma tela de dimensões regulares, assinada por Berne-Bellecour [Étienne-Prosper Berne-Bellecour], e tendo na parte inferior da moldura uma pequena placa dizendo: *Mentionné anterieurement*. Isso quer dizer ainda um nome celebre, não é nenhum defunto sem choro.

Que representa esse quadro? Uma cena de família, que se passa em França, no salão de um castelo ou de uma casa de campo. O ambiente é tão bem pintado que tu, depois de contemplares a tela durante alguns minutos, sente-se no meio daquelas paredes, artisticamente decoradas por painéis mitológicos, pisas naquele tapete, e te aqueces ao calor daquele fogão, encimado por um espelho que reproduz vagamente e deixa adivinhar o lado do salão que não é visível ao espectador.

Sentada perto do braseiro, uma linda moça com a mão esquerda segura uma carta que lê com muita atenção, em quanto com a direita afaga distraidamente um cãozinho que parece habituado às carícias da sua dona. Defronte da moça, um pouco à direita do espectador, está sentado um homem à maduro, extremamente simpático, parecendo, pela fisionomia à Aumale, um militar reformado, e pelo traje de veludo verde e botas de montaria, um *gentilhomme campagnard*.

O velho tem perto de si uma mesinha em que lhe foi servido o chocolate, que ele mexe com um movimento instintivo e maquinal, em quanto o seu pensamento está longe, bem longe daquela xícara e daquela colherinha. A expressão do seu rosto é de uma tristeza serena e digna; adivinha-se que sucedeu ou vai suceder a esse homem alguma coisa que ele não pode evitar e o contraria muito; há um abalo moral naquela fisionomia.

Não posso penetrar na ideia do pintor, mas quero crer que o castelão, voltando da caça, achou à sua espera uma carta em que lhe pediam a filha em casamento. Ele é viúvo, que, se o não fosse, haveria no quadro uma terceira figura. Ele é viúvo e a companheira única do seu isolamento é aquela filha adorada que lhe querem roubar. Vê

bem leitor, que a expressão fisionômica da moça denota interesse, mas não surpresa: ela autorizou e já esperava o pedido.

Que beleza naquelas duas cabeças discretamente iluminadas por um raio de sol coado pelas cortinas da janela! Depois de examinar essa obra prima de um artista cujo nome nem eu nem tu conhecíamos, diz-me se não vale uns miseráveis dez tostões a contemplação da cabeça – que nunca mais esquecerás – daquele homem simpático e triste, a mexer distraidamente em xícara de chocolate!

Entretanto, com os mesmíssimos dez tostões tens direito de apreciar a exposição inteira!

Vejo, pelo catalogo, que o quadro de Berne-Bellecour pertence ao Dr. Francisco Pereira Passos. Ora aí está! Sou incrédulo por natureza, mas não creio que tu leitor, imagines que eu ficaria massado se, em chegando o Ano Bom, o ilustre engenheiro me mandasse aquela pintura como presente de festas...

A. A.

***O Paiz*, coluna *Palestra*, 19 de setembro de 1898**

Chegarei tarde para falar da 5ª exposição geral da Escola Nacional de Belas Artes? Não me parece; a exposição durará ainda alguns dias, e, aliás que se feche, é sempre tempo de dizer alguma coisa a seu respeito. O maior quadro que lá está é o de Almeida Junior, *Partida da monção*, que eu já conhecia de São Paulo, e pelo qual não morro de amores. Há ali homens e cães que não me agradam, e uma nota encarnada, insiste impertinente, que me indis põe contra o quadro. Belezas não lhe faltam, nem poderiam faltar em uma tela pintada por Almeida Junior, mas não são tantas nem tais que escureçam os senões.

Também não gosto do *Futuro artista* por causa daquela orelha que é um erro inexplicável, nem do *S. Jerônimo*, que me faz o efeito de uma caricatura; em compensação, aplaudo com entusiasmo a *Água represada* e admiro a *Velha beata*. Essa *Velha beata*, que Ferreira de Araújo teve a fortuna e o bom gosto de adquirir, faria a reputação do artista, se este não a tivesse. Reunidos todos os outros quadros agora expostos por Almeida Junior, não valem esse, que, aliás, não é precisamente um quadro, mas sim um simples estudo – um simples estudo que faz lembrar Velásquez.

Henrique Bernardelli, o mais operoso, o mais fecundo e o mais completo dos nossos pintores, expõe nada menos de 24 trabalhos, entre os quais o seu autorretrato e o retrato de seu ilustre irmão, ambos primorosos. Citemos ainda mais dois retratos, o do major Suckow e o de Mme. M., interessante modelo. Muitas paisagens, cada qual mais bela. Sabe-se com que sentimento da realidade o artista reproduz na tela os aspectos da natureza.

Felix Bernardelli, que resolveu trocar o violino pela palheta e o arco pelo pincel, mandou para a exposição algumas impressões do México, onde se acha atualmente, e um quadrinho de gênero. *O filho de meu filho*, muito para ser visto. Um bravo a Madruga Filho [Manuel Madruga Filho] pelo seu belo retrato do Sr. Regis de Oliveira, pelas suas *Borboletas maliciosas* e sobre tudo pelos seus *Vieux saules*, que nos prometem um impressionista da força de Daubigny. Madruga Filho é um triunfador. Bravo!

Três quadros de Sousa Pinto: *Cavalos*, adquirido pelo Dr. Rego Barros que é, e com razão, um admirador convicto desse artista, – *Le cabaret* e *En prairie*. Este último quadro foi muito elogiado pelo mais respeitado e mais exigente dos críticos franceses – Henri Rochefort. Rodolfo Amoedo encantou-me com o seu *Fim de intriga*, belo quadro em que se admira toda sua técnica. Não me satisfez tanto o retrato de Aurélio de Figueiredo, que não tem aquela cor nem aquela cabeça. Angelo Agostini figura com alguns trabalhos dignos de atenção, entre os quais mencionarei um gracioso estudo, *Petit parisiene*, e uma vigorosa paisagem que tem como pretexto o Dr. Barbosa Rodrigues mostrando aos índios do Amazonas o uso dos fósforos.

Benedito Calixto expõe uma vista panorâmica de Santos. O artista saiu-se airoso de uma empresa muito ingrata. O fundo do quadro é magistralmente feito. Visconti, que tem talento, ainda hesita diante de vários caminhos, sem saber qual deles tome. *Da minha janela* é um quadro que promete, e *Esperança* é talvez mais que uma simples esperança, mas o *Efeito da manhã* e os *Patinhos* são provas que me inquietam... Receio que o artista enverede pelo pior caminho.

Benno Treidler expõe magníficas aquarelas, e as suas discípulas, senhoritas Anna e Maria Cunha Vasco, fazem honra ao mestre, cujos processos assimilaram admiravelmente. Que bela *Manhã de inverno*! Que linda *Ladeira dos Guararapes*!... como o Silvestre as inspirou! Brocos e Weingartner, os dois excelentes artistas, estão infelizmente mal representados na exposição, o primeiro com uma aquarela e um retrato, aliás, bem feito, e o segundo com um quadrinho que é apenas o projeto de um grande quadro. Oscar Pereira da Silva é outro que não está bem representado.

De Aurélio de Figueiredo admira-se a *Paisagem brasileira* que figurou ultimamente na exposição do largo de São Francisco. Augusto Petit, o digno e laborioso artista, exhibe, além de um quadro de frutas, muito bem pintado, diversas telas muito apreciáveis, como *A votre santé*, *Le coeur s'éveille*, *Le fumeur*, etc. Este último foi exposto no *salon* de Paris. O retrato do Sr. Morel é pintado com uma independência que Augusto Petit não costuma empregar nesse gênero de pintura.

Citemos os graciosos pasteis e guaches de Insley Pacheco; um retrato de Alberto Delpino; alguns trabalhos de Pedro Bolato, discípulo de Aurelio; um autorretrato da senhorita Manso Sayão; dois pasteis de Benjamin Parlagreco (que tem coisa melhor, muito melhor); um retrato do compositor Francisco Braga, desenhado a crayon por C. Villaga; algumas paisagens e naturezas mortas de Luiz Ribeiro; um *Almirante Barroso em alto mar*, pintado pelo Sr. Ribeiro Filho, que nunca teve mestre, embora nas suas paisagens pareça discípulo do velho Fachinetti.

Citemos ainda por ordem alfabética os nomes de Alina Teixeira, Anna Porto Alegre, Azevedo Mendonça (um extravagante que tem talvez uma individualidade), Ballister (artista esperançoso), Corina Granjo, Delfim da Camara, Dornelles, Edmée Cruls (outra discípula do Treidler), Francisca de Campos, Latour, Macedo, Machado, Maria Clara da Silva Santos, Prati, Rosalvo Simões, Santoro e Steckel. Talvez alguém me escapasse.

Na seção de escultura notarei um busto em gesso, trabalho do Sr. Correia Lima, discípulo de Rodolfo Bernardelli. O mestre expõe apenas o esboço de um S. Lucas destinado à igreja da Cruz dos Militares. Na seção de arquitetura notam-se apreciáveis trabalhos de Henrique Baiana e Ludovico Berna. Nessa mesma seção figuram duas belas composições decorativas de Morales de Los Rios. Na seção de gravura de medalhões e pedras preciosas impõe-se, como sempre, à admiração do público esse grande artista que se chama Girardet.

Eis aí, em traços rápidos, muito rápidos, a impressão que me deixou o certame da Escola Nacional de Belas Artes, muito mais considerável, muito mais interessante que o do ano passado.

A. A.

***O Paiz*, coluna *Palestra*, 29 de outubro de 1898**

Gonzaga Duque, o mesmo escritor elegante e sóbrio, que assinou com o nome de Gonzaga Duque Estrada um magnífico livro *A arte brasileira*, acaba de publicar, em um volume bem impresso nas oficinas do *Jornal do Commercio*, uma obra destinada à instrução cívica da nossa mocidade.

Intitulam-se estas paginas *Revoluções brasileiras*, e contem o resumo histórico, habilmente feito, de todas as nossas agitações políticas de mais vulto. Sabe-se, desde os grandes historiadores da antiguidade, que tanto mais penetrante e comovente é a narração dos casos em que haja sangue, quanto mais simples e desataviado é o estilo do narrador. A biografia de Pompeu, escrita por Plutarco, é uma obra no gênero, quem lê Suetonio menos se admira dos doze Césares que da simplicidade com que ele os oferece ao juízo dos posterios. Gonzaga Duque soube também ser desartificial, embora aqui e ali transpareça vagamente certa preocupação de modernismo, como por exemplo, nesta expressão: “filhas que por sua pureza enluaravam a alma dos pais” e outras, que destoavam da singeleza com que a guerra deve ser contada.

Este livro de patriotismo e justiça não vem prestar serviço tão somente à mocidade estudiosa, mas também à Republica. É moda agora dizer que o nosso país foi sempre uma espécie de seio de Abrahão, e só depois do 15 de novembro vivemos às turras uns com os outros. Leiam nestas paginas o que houve no Brasil durante o reinado de D. Pedro II, e diabos me levem se as sabinadas, balaçadas, cabanadas e farrapadas não os consolarem das nossas rugas de hoje. Vejam lá os transe por que passou a população desta cidade depois do 7 de abril!

Bem sei que tudo isso está escrito há muito tempo e palpita em documentos interessantíssimos que todos os filhos desta terra deveriam compulsar, mas como os brasileiros, que não são analfabetos, só leem, por via de regra, os livros novos, conto que a obra de Gonzaga Duque seja lida e que os leitores se convençam de que houve maiores calamidades no império do que as tem havido na República.

A.A.

***O Paiz*, coluna *Palestra*, 13 de abril de 1899**

Os conhecidos editores *Guillard, Aillaud & C.* enviaram-me de Paris um exemplar do livro *Pedro Américo, sua vida e suas obras, biografia documentada do ilustre pintor e literato brasileiro*, escrito pelo Sr. J. M. Cardoso de Oliveira, ex-magistrado e ex-consul do nosso país.

Começarei por dizer que o volume, de grande formato, é um primor de tipografia. Trás dois retratos de Pedro Américo, um de 1888 e outro de 1854, desenhado este pelo próprio artista quando tinha apenas 11 anos. Além desses retratos, bem no volume a reprodução, por fotogravura, dos seguintes quadros: *A Carioca*, *Batalha de*

Campo Grande, Batalha de Avaí, Batalha de San Martino, Ipiranga, Alegoria da Civilização, Voltaire e Franklin, O noviciado, Ilamtel, Honra e Pátria e Abd-Ur-Rahman.

A biografia é minuciosa, por vezes até minuciosa demais, pois o autor cita uns tantos fatos que bem poderia deixar no tinteiro; mas não há dúvida que é interessante, muito interessante, mesmo porque a vida de Pedro Américo é um tecido de aventuras extraordinárias, dignas de um romance.

Ao Sr. Cardoso de Oliveira não escapou nada: viagens, contrariedades, dias de aflição e miséria, horas de felicidade, um naufrágio, uma prisão, uma viagem em balão, etc. Não creio haja brasileiro que tenha tido uma existência mais acidentada que a do grande pintor paraibano.

É entusiasta a opinião do biógrafo sobre os trabalhos artísticos e literários de Pedro Américo. Um gênio, diz ele, mais de uma vez, e di-lo em um tom que não admite replica, citando outras opiniões mais autorizadas que a sua e diante das quais todas as cabeças se curvam.

Não sei nem me compete indagar se efetivamente Pedro Américo é um gênio. A posteridade liquidará esse ponto. Sei que admiro a estupenda tela *Batalha de Avaí*, um dos maiores esforços da pintura neste século, e me conservo frio diante de outros quadros do mestre. Quanto aos seus escritos, não me entusiasmam, deleitam-me, e já é alguma coisa.

Pedro Américo é e ficará sendo o pintor de *Batalha de Avaí*; e deixem lá! – pintar uma tela daquelas dimensões, em que há talento e matéria para vinte quadros, é justificar brilhantemente o haver nascido.

Quando o pintor-poeta de *A Carioca* e de tantos outros quadros estimados não houvesse produzido mais que a *Batalha de Avaí*, teria direito à consideração, ao respeito e ao amor de todos os seus concidadãos.

É pena que esse quadro, uma das joias mais preciosas do nosso patrimônio artístico, esteja tão mal colocado na Escola Nacional de Belas Artes, e seja absolutamente impossível dar-lhe outra colocação. Só esse fato justificaria a mudança da Escola, mudança de que tanto se falou e de que, infelizmente, já não se fala.

A. A.

***O Paiz*, coluna *Palestra*, 26 de junho de 1899**

O insigne pintor brasileiro, a quem devemos *A primeira missa do Brasil*, um dos mais belos quadros que ainda produziram pinceis americanos, está executando o seu terceiro panorama. Desta vez o artista escolheu um assunto, que ainda não está divulgado, alusivo ao descobrimento do Brasil, desejando assim concorrer também para o brilhantismo da comemoração do grande centenário.

Infelizmente, Victor Meirelles presumiu de mais das suas forças... pecuniárias, e tem o trabalho empatado por falta de trinta contos de réis. Como não lhe dá o caráter para bater à porta dos potentados e estender-lhes a mão, o artista recorreu ao povo, o que necessariamente já os leitores viram em todas as folhas diárias, e espera que ele, o povo, lhe empreste aquela quantia.

Não creio que peça de balde. Nem o dinheiro é muito, nem um artista como Victor Meirelles, aureolado por quarenta anos de trabalho ilustre merece que lhe neguem qualquer coisa, e tanto mais que o empréstimo é feito sob as melhores garantias; o serviço prestado por cada cidadão ao nosso eminente compatriota redundará em benefício próprio.

O primeiro panorama de Victor Meirelles – *A cidade do Rio de Janeiro*, pintado de sociedade com Langerock, obteve, como se sabe, grande sucesso; mas o segundo – *A entrada da esquadra legal*, que o artista brasileiro pintou sozinho, agradou ainda mais que o primeiro. Deram ambos os melhores resultados sob o ponto de vista da receita.

Tendo o vigoroso paisagista, hoje mais do que nunca, a mão exercida nesse gênero de pintura, é natural que o terceiro panorama leve as lampas aos dois primeiros e atraia, com as festas do centenário, um grande número de visitantes.

Eu desejaria que Victor Meirelles pintasse quadros em vez de pintar panoramas, trabalhos que não ficam, mesmo quando assinados pelos maiores artistas; entretanto, não tenho pelos panoramas esse desprezo que ficou moda entre os críticos, mesmo depois que Detaille e Neuville executaram aquela prodigiosa *Batalha de Champigny* – e se o nosso Victor interrompeu, no auge da fama, a sua gloriosa carreira, pondo a paleta e os pinceis ao serviço de um gênero reputado inferior, nem por isso nos esqueçamos de quanto lhe devemos, e não nos façamos rogados... Conto que o empréstimo seja rapidamente coberto.

A. A.

***O Paiz*, coluna *Palestra*, 20 de julho de 1899**

Raul Vila Lobos, o morto de ontem, era filho daquele piedoso Instituto Profissional da Vila Isabel, de onde saíram Francisco Braga, o insigne compositor, João Batista, o pintor vitorioso que inaugurou ontem, brilhantemente, a exposição das suas últimas telas, e outros artistas consagrados pelo aplauso público.

Não há muito tempo que travamos relações pessoais, mas eu de muito o conhecia pelos seus escritos didáticos, pelo seu labor literário. A última vez que lhe falei foi no pequeno mirante da Biblioteca Nacional, onde se acha tão mal e tão ridiculamente guardada (guardada é modo de dizer) a nossa preciosa e inestimável coleção iconográfica.

Vila Lobos era oficial daquela repartição, e servia na seção de estampas e medalhas. Vivia encerrado cinco horas por dia dentro daquele mirante como dentro de um sonho, entre as obras primas da gravura, contemplando ora uma água-forte de Rembrandt, ora uma estampa de Albert Dürer.

Não há muitos dias ele mostrou-me a estupenda *Tentação de Santo Antônio*, de Callot, que eu não conhecia ainda, apontando-me, uma por uma, todas as extraordinárias belezas dessa composição imaginosa e fantástica. Nesse mesmo dia me pareceu que os seus olhos, se anunciavam e a sua voz tremia, quando ele me mostrou a *Virgem Sixtina*, de Rafael, admiravelmente gravada pelo mágico buril de Morghen, o estupendo gravador da *Ceia*, de Da Vinci.

Quem vivia, embora por obrigação de ofício, no meio desses primores de arte; quem todos os dias suavizava a alma na contemplação das obras de Audran, Edelinck,

Lourent Cars, Nanteuil, Le Clerc e tantos outros mestres da gravura dos grandes séculos; quem manuseava a miúde as velhas estampas de largas margens, que atravessaram incólumes os tempos, não podia ser senão bom, e é pena que a um bom escolhesse a varíola para assassinar bárbara e traiçoeiramente.

Tratando de uma parte dos tesouros acumulados na Biblioteca Nacional, não posso esquecer-me de clamar, ainda uma vez, pela mudança daquele estabelecimento para local onde não esteja tão exposto a um incêndio. Se os nossos governantes soubessem o que ali está de riquezas que, uma vez consumidas, nunca mais serão readquiridas, com certeza dariam um pouco mais de atenção ao assunto.

Quando chegar o presidente da Republica Argentina, levem-no à Biblioteca, mostrem-lhe, por alto, o que ali há em cimélios (objetos preciosos), e perguntem-lhe que cuidados mereceria aquilo tudo se estivesse em Buenos Aires...

A. A.

***O Paiz*, coluna *Palestra*, 22 de agosto de 1899**

Parte hoje para a Bahia o jovem barítono Corbiniano Villaça, que deu dois concertos nesta capital e um em São Paulo, sendo muito aplaudido e festejado. Da Bahia seguirá para Pernambuco, e de lá para o seu berço, o Pará, onde, depois de pequena demora, embarcará para a Europa, com destino a Paris, onde pretende continuar os seus estudos de desenho e pintura.

Sim, porque esse músico é também pintor, ou antes, esse pintor é também músico, porque para ele o canto é uma arte acessória; a grande preocupação do seu espírito é a pintura. O Estado do Pará entendeu que Villaça não podia ou não devia exercer as duas artes ao mesmo tempo, e retirou a pensão que lhe concedera para estudar pintura, muito persuadido de que ele não estudara senão musica.

Entretanto, o artista deu excelentes provas da sua aplicação como pintor, mandando de Paris alguns trabalhos para a terra natal, nós, fluminenses, tivemos ensejo de apreciar um belo retrato de Francisco Braga, que honra o retratista.

Não teve razão o Estado do Pará, porque o jovem artista pode ser um cantor de mérito (e o é, tanto que se fez ouvir em Paris, na sala Erard e no Teatro des Capucins), e ser também um pintor. Ainda ultimamente o tenor Peirani, da companhia Milone, esculpiu os bustos do general Roca e do Dr. Campos Salles.

Por tanto, espero que o Estado do Pará continue a abonar a Corbiniano Villaça a interrompida mesada, e terei muito prazer nisso, tratando-se, como se trata, de um moço talentoso e simpático, de um artista que o é na extensão da palavra.

A. A.

***O Paiz*, coluna *Palestra* 29 de agosto de 1899.**

O meu ativo e talentoso colega Ferreira da Rosa tem o que se pode chamar de uma ideia *fin de siècle*: está preparando uma obra com este titulo — *O Rio de Janeiro em 1900* e este subtítulo: *Visitas e excursões*. Nesse volume ficará consignado tudo

quanto nesta capital o século XIX deixa ao século XX, no tocante a estabelecimentos públicos e particulares, igrejas, asilos, hospitais, escolas, fabricas, oficinas, teatros, etc.

O autor, no seu estilo claro e despretensioso de noticiarista, contará aos leitores a história de cada um daqueles estabelecimentos, e descrevê-los com toda a fidelidade, podendo afirmar já que no livro figurarão muitas coisas que até hoje são desconhecidas e mesmo ignoradas pelo grande público.

Não seria mal que o livro, para ficar mais documentado e mais sugestivo, tivesse muitas gravuras; infelizmente, porém, as artes gráficas se acham entre nós tão atrasadas, paga-se tão caro o capricho de elucidar o texto de uma obra com meia dúzia de xilografias ou fototipias, que, francamente, não tenho ânimo de aconselhar Ferreira da Rosa a pôr estampas no seu volume, a menos que tivesse tempo de encomenda-las ao estrangeiro. Não tem, porque o livro, segundo ele próprio me informou, deve estar na rua em dezembro próximo.

O Rio de Janeiro em 1900 é obra que será certamente muito interessante, mesmo saindo imperfeita, hipótese que formulo por saber as dificuldades com que o autor deve lutar. Imagino o leitor com que interesse, com que curiosidade, com que prazer iremos percorrer as páginas de um livro assim, que se intitulasse *O Rio de Janeiro em 1800*, ou mesmo *O Rio de Janeiro em 1890*.

A.A.

***O Paiz*, coluna *Palestra*, 4 de janeiro de 1900**

Li nesta folha que o arquiteto brasileiro José de Magalhães foi assassinado em Campos do Jordão (SP), onde morava. Esse artista, que tinha um real talento, de que não faltam nesta capital muitos atestados fortes, de pedra e cal, foi toda vida perseguido por uma estrela funesta, devido, segundo me dizem, pois que o não conheci pessoalmente, a violência do seu caráter; devido eu digo, à sua própria condição de artista brasileiro.

Não tivemos ainda outro arquiteto nacional que lhe levasse as lampas. Os seus últimos trabalhos em Belo Horizonte, a nova capital mineira, são verdadeiros triunfos, e o seu nome é respeitado entre os artistas como o de um mestre. Há pouco tempo era Almeida Junior que caía com o coração traspassado por um punhal; agora é José de Magalhães, que sucumbe a uma bala de espingarda, criado por um homem boçal.

A mão da fatalidade pesa sobre a arte brasileira, que vê desaparecerem os seus filhos mais ilustres, ou levados pela morte, ou aniquilados pelo desalento e pela ruína moral, mais pavorosa que os achaques, as rugas e os cabelos brancos. Qual é o artista brasileiro de talento que seja feliz, completamente feliz, e tenha o merecido conforto e goze da consideração a que fez jus pelo seu trabalho? Nenhum!

Conhecem Castagneto, essa grande individualidade da pintura, delicado marinista que não se parece com ninguém e com quem se parece, autor de quadros que serão pagos a peso de ouro quando de dentro do Brasil comercial e político surgir, daqui a muitos anos, o Brasil artístico?

Pois bem: doente, desalentado, vencido, Castagneto arrasta uma existência penosa e paga bem caro o privilégio de ter tido uma paleta ilustre. E não quero citar senão esse nome, que devia ser um nome querido...

A.A.

***O Paiz*, coluna *Palestra*, 05 de janeiro de 1900.**

Tive ontem o prazer de dar um abraço em Pedro Weingartner, que há dias chegou de Roma, onde reside, e dentro em poucos dias seguirá para o Rio Grande do Sul, onde vai matar as saudades da pátria e da família e pintar alguns retratos. O exímio artista pretende, ao regressar de Porto Alegre, demorar-se algum tempo no Rio de Janeiro, depois visitará talvez o norte da República e de lá mesmo voltará para o seu tranquilo Studio da via Margulla, na cidade eterna.

Weingartner está satisfeitiíssimo – pudera – com o triunfo que obteve no último *Salon de Paris*, expondo uma telasinha, *Briga de galos*, que mereceu a seguinte comparação a Huberd, o crítico de arte de *La Republique Française*: “*un faux Alma tadema délicieux*”. Aí estão cinco palavras que valem por cinco mil. Rochefort, o exigente Rochefort, de quem os pintores têm tanto medo notou na edição parisiense de *The New York Herald*, que Weingartner começa como Gêrome começou, e acrescenta esta perversidade: “Je me bornerai à lui souhaïter de ne pas finir de même”.

O quadro foi disputado por muitos amadores e vendido afinal a um inglês, que o pagou por bom preço. Os ingleses, justiça lhes faça, apreciam os bons artistas. Creio mesmo que essa é a única vantagem que eles têm sobre os boers.

Um dos últimos trabalhos de Weingartner é um belo quadro *Tempora mutantur*, adquirido pelo governo rio-grandense. Um soldado italiano, tendo concluído seu serviço militar, vem acompanhado pela mulher procurar fortuna aqui no Brasil. Fazem-se ambos lavradores. Ele está sentado, vestido ainda com a calça agaloada que trouxe do regimento, e olhando melancolicamente para a terra que há de lavar. Ela de pé, abandona por um momento a enxada para examinar as mãos calejadas pelo trabalho. Tanto na paisagem como as figuras há uma técnica extraordinária e um sentimento profundo. Weingartner mandou-me de Roma o esboço desse quadro, que, escusado é dizê-lo, conservo com todo o carinho que merecem tanto o pintor como a pintura.

Um dos retratos que ele vai pintar no Rio Grande do Sul é o de Julio de Castilhos, e eu folgo de que o seu pincel fosse o escolhido para perpetuar na tela e apresentar à posteridade a grande figura do nosso ilustre compatriota. É possível que na galeria Cambiaso sejam expostos por estes dias alguns trabalhos de Pedro Weingartner. Nessa ocasião completarei o presente artigo.

A.A.

***O Paiz*, coluna *Palestra*, 19 de janeiro de 1900**

A Sociedade Propagadora das Belas Artes e o Liceu de Artes e Ofícios. É esse o título de um folheto de 70 páginas, publicado, creio, por motivo da celebração do 43º aniversário daquela benemérita sociedade, em 23 de novembro último. Há muito tempo

conheço a história da Propagadora e do Liceu; entretanto, não deixei de encontrar um agradável passa tempo em relembra-la agora, percorrendo estas páginas ligeiras. O Liceu de Artes e Ofícios (presumo que nenhum dos meus leitores ignore o que vale esse estabelecimento) é a prova mais eloquente de quanto vale a boa vontade de um homem.

Depois de haver lutado com as mais cruéis vicissitudes, a ponto de ter que fechar as suas portas em 1884 – o ano da quebra do Souto e da chuva de pedras –, o Liceu desde 1866 foi contemplado com uma gota do oceano do orçamento. Essa gota cresceu de ano para ano, até que em 1894 o governo da Republica dotou o estabelecimento com o imposto de 100.000 lançado sobre a Companhia de Loterias Nacionais. A utilização social do jogo.

Mas, não obstante a proteção dos governos, a simpatia pessoal do imperador, a liberalidade particular, e o prestígio que lhe emprestaram estadistas como Euzébio, Zacarias, João Alfredo e Paulino, quem hoje se lembraria de que existira, há 40 anos, um Liceu de Artes e Ofícios se não fosse o batalhador excepcional que se chama Bethencourt da Silva?

A grande virtude desse homem benemérito foi alienar-se completamente de tudo que não fosse o Liceu: toda a sua vida está ali, ele sacrificou todos os gozos do corpo e do espírito ao cargo de diretor desse estabelecimento ilustre. Ele é o Liceu, o Liceu é ele. Um sem o outro seria um corpo sem alma.

Bethencourt não é visto nos bailes, nem nos teatros, nem nos concertos, nem nas reuniões publicas, nem mesmo na Rua do Ouvidor; todo o seu tempo é pouco para o Liceu, onde acumula todas as funções, dividindo e subdividindo a sua atividade pasmosa. Ali lhe nasceu o primeiro cabelo branco, ali morrerá cercado de afetos, de lágrimas e de bênçãos.

Nesse dia – que ainda vem muito longe – a sua memória terá um monumento no próprio edifício do Liceu, mas a diretoria da Sociedade Propagadora das Belas Artes não deve esperar que ele morra para resolver que o estabelecimento se chame Liceu Bethencourt da Silva.

A.A.

***O Paiz*, coluna *Palestra* 2 de fevereiro de 1900**

Já estão expostos na galeria Cambiaso, à Rua do Ouvidor, cinco dos quadros do Pedro Weingartner, pintados durante a última estada do artista em Roma. Dois desses quadros, *Ceifa de trigo* e *Vingança de Baccho*, são primores que fariam boa figura na galeria do amador mais exigente, e mesmo em qualquer museu de arte contemporânea. Se me dessem a escolher entre essas duas telas, eu hesitaria longamente; é o caso de dizer que entre *les deux mon coeur balance*.

Quando contemplo a *Ceifa*, com as suas figuras tão bem imaginadas, de um desenho tão correto, postas em uma deliciosa paisagem, cujo horizonte é, talvez, o que de mais belo nesse gênero tem saído de uma palheta brasileira, prefiro a *Ceifa*; mas, se desvio o olhar para *A vingança de Baccho*, cena antiga, impregnada do velho perfume da poesia pagã, prefiro *A vingança de Baccho*.

Weingartner, brasileiro pelo nascimento, alemão pela origem e um pouco italiano por assimilação, tem o temperamento de um grego do século de Péricles. O

doce idílio de Daphnis e Cloé foi admiravelmente interpretado pelo seu pincel; bastava aquela restea de luz, no meio da paisagem, beijando a relva, para dar à sua tela um valor extraordinário.

Não me agrada tanto a cena pompeana, porque aquela patricia indolente, que se deixa embriagar pelo perfume das flores, tem contra si não ser formosa, pecado que Ihe não perdoo; mas *O bom tempo das uvas* é primoroso de graça e de verdade. Como deve ser bom sentar-se em um daqueles velhos bancos de azulejos, por baixo daquela apetitosa parreira. Weingartner é um artista consumado. Durante os últimos quatro anos, passados em Roma, a trabalhar sem descanso, ele, que há muito tempo era mestre, adquiriu progressos definitivos, que o colocam na primeira plana em qualquer parte do mundo.

O nosso artista deve tratar agora de acumular esforços e elementos para atirar-se de animo decidido a um quadro que immortalize o seu nome e encha de orgulho a sua pátria, — alguma coisa que não sejam idílios gregos nem cenas pompeanas, alguma coisa em que o Brasil apareça em um traço da sua historia, ou no maravilhoso esplendor da sua natureza, — alguma coisa da qual o artista diga: — Este é o meu quadro.

Espero que nenhum fluminense, que possua o sentimento do belo, deixe de ir ver e admirar os quadros Weingartner na galeria Cambiaso.

A. A.

***O Paiz*, coluna *Palestra*, 15 de março de 1900.**

Penetrei ontem, um tanto indiscretamente no pavilhão da Rua de Santa Luzia, onde Victor Meirelles está pintando o grande panorama comemorativo do centenário brasileiro. Fui dar com o ilustre e venerado artista trepado em uma espécie de mangrulho, todo entregue ao fatigante trabalho que há três meses o escraviza dentro daquela fornalha. Não estou autorizado a contar o que vi, mas posso afirmar, sem receio de que algum dia me contradigam que dos três panoramas pintados por Victor Meirelles, este é, incontestavelmente o mais artístico e será o mais sugestivo.

É admirável o que o grande pintor conseguiu nesses três meses de trabalho, e na idade em que todo brasileiro é velho. Ele receia não poder em dois meses incompletos, por mais que faça aprontar o que falta, pois falta muito. Eu, porém, confio na febre, no brilho e na coragem que o animam. O pior de essolar nem sempre é o mais difícil.

Vem a pelo dizer que o nosso paisagista Antônio Parreiras, regressando de uma excursão a Bahia, aonde levara o estudo de dois painéis decorativos para o edifício da Caixa da Amortização, trouxe consigo não só os esboços dos aludidos painéis como 12 magníficos desenhos feitos a bico de pena. O 1º representa o porto de Canavieiras. O 2º o marco com que os portugueses assinalaram o descobrimento e a posse do Brasil, o 3º o porto de Santa Cruz, ou antes, a baía Cabralia, o 4º o rio Mutahy, perto do qual foi celebrada a segunda missa, o 5º um barco subindo o rio João de Tyba, o 6º a baía Cabralia vista do alto da Vila Velha, o 7º uma rua de Santa Cruz, o 8º a Vila Velha, hoje completamente abandonada, o 9º a enorme cruz que em frade franciscano ultimamente plantou em frente à baía, o 10º a Coroa Vermelha, onde foi celebrada a primeira missa, o 11º o cemitério e o 12º a matriz de santa Cruz, igreja curiosíssima, construída no século XV.

Fora para desejar que a Associação do 4º centenário resolvesse mandar gravar esses desenhos a água-forte, único processo pelo qual poderiam ser fielmente reproduzidos. Releva dizer que nenhum sacrifício acarretará essa resolução, pois como não faltará quem faça coleções brasileiras, a edição dessas gravuras facilmente se esgotaria, mormente se se anunciasse que as respectivas chapas seriam destruídas logo depois da tiragem. E já que dei uma ideia à Associação, acrescentarei mais outra, seja o hábil, inteligente e fantasioso cenógrafo Carrancini encarregado das decorações que se houverem de fazer nas ruas ou praças públicas, e a Associação não se arrependerá.

Já estamos fartos desses arcos, coretos, troféus e bambinelas, sempre os mesmos, que a população do Rio de Janeiro tem admirado desde os tempos do padre Perereca até hoje, desde a chegada de D. João VI até a do general Roca.

A.A

***O Paiz*, coluna *Palestra*, 22 de março de 1900**

Quando passares, leitor amigo, pela Rua Moreira César, para em frente à vitrine do *Palais Royal* e demora os olhos sobre o desenho que lá está exposto. É uma cópia, feita a bico de pena, do quadro, ou antes, de alguma gravura do quadro *Carlos V entrando em Antuerpia*, do celebre pintor Hans Makart, quadro que foi um dos *dous* da seção de pintura da exposição universal de 1878.

O desenhador chama-se Leopoldo Heck, nome que naturalmente conheces, leitor amigo, pois pertence a um artista que há longos anos reside nesta cidade, onde outrora o distinguiram primorosos os trabalhos de desenho e gravura. Há muito tempo Leopoldo Heck não dava sinal de si. A última vez que o seu nome esteve em evidencia, foi, se não me engano, em 1888, quando o encarregaram de autografar a lei de 13 de Maio, para ser rubricada pela princesa e referendada pelo ministro da agricultura. Esse desenho histórico está guardado no Arquivo Público.

Depois disso Leopoldo Heck desapareceu; foi, portanto, com muita satisfação que, olhando para a vitrine do *Palais Royal*, vi que, apesar de quase septuagenário, ele é ainda o mesmo artista cujo nome não era pronunciado nesta cidade sem grandes gabos e merecida simpatia. Esperamos, que Leopoldo Heck não fique nessa prova, aliás definitiva, do seu admirável talento, e contínuo a surpreender-nos de vez em quando com outros magníficos trabalhos do mesmo gênero, embora estejamos em um país onde a arte de dia para dia é mais desconsiderada.

A.A.

***O Paiz*, coluna *Palestra*, 6 de abril de 1900**

O maestro Ignácio Porto Alegre saiu já do hospital de Misericórdia. Infelizmente não saiu curado... Não sei mesmo porque saiu, visto que em nenhuma outra parte ficará melhor do que ali, nem será tratado com mais desvelo ou mais proficiência. Uma

senhora, que se interessa muito pelo doente, escreve-me fazendo o seguinte quadro da sua vida doméstica: Casa pequena, pouca água, a mãe octogenária e enferma. A irmã asseia a casa, faz a cozinha, dá lições de música e pintura para ganhar subsistência e é preciso quem leve todos os dias o doente ao médico, faça os curativos uma porção de vezes ao dia, passe as noites em claro...

Interrompo o quadro que não fica aí, quero poupar ao leitor o desgosto de uma leitura penosa. Temo ao lembrar que aquela casa é habitada pela viúva e filhos de Manoel Araújo Porto Alegre, barão de Santo Angelo, pintor, arquiteto e poeta, discípulo de Debret e do barão Gross, amigo de Pedro I e Pedro II, protegido de José Bonifácio e Evaristo da Veiga, diretor da Academia de Belas Artes, professor catedrático da Escola Militar, diretor da seção de arqueologia e numismática do Museu Nacional, cônsul brasileiro na Prússia e em Portugal, autor das *Brasilianas* de Colombo e de tantos outros trabalhos literários.

Foi Porto Alegre, incontestavelmente, um dos brasileiros que mais serviços prestaram ao seu país. Nunca amei os homens pela sua posição, disse ele no seu testamento; nunca adorei o dinheiro, tendo sempre vivido pobremente, e nunca tive outra ambição que não fosse a de um nome sem mancha. A prova de que não mentia aí está na miséria dos que ficaram.

A.A.

***O Paiz*, coluna *Palestra*, 08 de abril de 1900**

Começam a aparecer as publicações do centenário. Abriu a marcha e com toda a bizarria, a casa Garnier, com um álbum impresso em Paris, que é, não há dúvida, um *bibelô* tipográfico. Intitula-se *Galeria da história brasileira*, e foi organizado sob as vistas do ilustre Dr. Ramiz Galvão, que tanto se tem esforçado para que as festas brasilinas sejam dignas do grande acontecimento que comemoram.

Presidiu a composição deste álbum, diz ele, em um ligeiro prefácio, o pensamento de contribuir para a solenização do 4º centenário do Brasil, oferecendo aos amigos das coisas pátrias, e, sobretudo à nossa mocidade estudiosa uma fiel reprodução das preciosas telas e gravuras em que foram tratados assuntos da história do país, assim como dos monumentos que a gratidão nacional já erigiu a alguns dos grandes homens do Brasil.

Às estampas, que reproduzem tesouros existentes nos nossos museus e na opulenta Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, entendeu-se necessário juntar sucintas notícias históricas, que servissem à instrução dos menos versados nesta matéria. Desempenhando-nos desta incumbência com a celeridade que nos foi reclamada, e não tendo a pretensão de escrever história, senão o intuito de relembrar fatos em lineamentos gerais e sob forma sintética, fizemos o possível para corresponder à distinção do convite, guardando simplicidade na exposição e fidelidade nos pormenores.

Cremos que a Pátria não desestimará este desejo de honra-la, e que a mocidade poderá percorrer com trato as páginas do livro que ora se lhe oferece. Pois que atravessamos uma época terrível, em que é lícito descrer de tudo, não sei se a Pátria e a mocidade aproveitarão o favor, só sei que o álbum, sem ser completo, é interessantíssimo e terá, para o futuro, um valor excepcional.

Enumeremos as reproduções artísticas, principiando pelos monumentos: abre o livro o de Pedro Álvares Cabral, o portentoso grupo que neste momento é embalado pelas águas do oceano em viagem para o Rio de Janeiro. De Rodolfo Bernardelli reproduz ainda o álbum as estatuas de Osório e Caxias; de Luiz Rochet, as de Pedro I e José Bonifácio; de Chaves Pinheiro, o grupo alegórico, ainda em gesso, infelizmente, da lei de 28 de setembro.

Quadros: De Pedro Américo: O grito do Ipiranga, A batalha de Avaí, A batalha de Campo Grande e Paz e concórdia, essa grande tela ainda não conhecemos, último trabalho do eminente artista; Victor Meirelles: A missa, a batalha dos Guararapes, A batalha de Riachuelo e O juramento da princesa; de Martino: o desembarque da imperatriz, o combate da corvela Maceió com a esquadrilha argentina, O aprisionamento da corvela General Dorrego, A passagem de Humaitá, Ataque dos couraçados brasileiros por canoas paraguaias; Pedro Peres: A elevação da cruz; de Corte Real: O Padre Nobrega salvando catechumenos das mãos do gênio; de Amoedo: O último tamoio; de Firmino Monteiro: A fundação da cidade do Rio; de Taunay: o descobrimento das águas termais de Piratininga; de Debret: O juramento de fidelidade a Pedro I; de Henrique Bernardelli: A proclamação da República, e, finalmente, de Figueiredo: O juramento da constituição republicana.

Desenho: A ocupação de Curuzú, por Victor Meirelles.

Gravuras: Os retratos: de Cabral por Abrantes; Maurício de Nassau, por Van Dalen; D. João III, D. Manoel e cardeal D. Henrique, por Cornelio Galleo; D. Sebastião, por Debret; Felipe I e Felipe II por Synderhoef; Felipe III, por Poncio; D. João IV e D. Afonso VI por Harrewin; D. João V por Engelbrecht; D. José I por Gaillard; D. Maria I por Palomino; Anchieta, Duguay-Trouin, D. Pedro, Marquez do Pombal e D. João VI, sem nome de gravador.

A esquadra holandesa de Willenkens bombardeia e toma a cidade da Bahia, Ataque de Olinda e Recife por Loncq e Weerdemburch, Tomada da Paraíba por Van Schkoppe, águas-fortes de Nicolao Vischer; Aclamação de D. João VI, água-forte de Debret.

Litografias: A rendição de Uruguaiana, O passo da Pátria, e os retratos dos regentes: Costa Carvalho, Lima e Silva, Araújo Lima e Feijó.

Além dos já mencionados, encontram-se no álbum os retratos dos nossos chefes de Estado, de numerosos brasileiros ilustres, que na política, nas armas e nas letras tem mais ou menos figurado no movimento histórico da nossa Pátria. Foi o meu intento dar uma notícia completa desse curioso livro de patriotismo e de arte, cuja vulgarização se torna indispensável, entretanto, é de crer que alguma coisa me escapasse.

A.A.

***O Paiz*, coluna *Palestra*, 14 de abril de 1900**

Há dias, rabiscando algumas tiras a propósito de Rodolfo Bernardelli, admirei-me que o ilustre escultor brasileiro executasse em tão pouco tempo o grupo monumental do descobrimento do Brasil. Pois saibam que não se limitou a esse trabalho a pasmosa atividade desenvolvida pelo nosso artista durante a sua permanência em Paris.

Terminada a modelação do grupo, e entregue este ao fundidor, Bernardelli atirou-se resolutamente a outros trabalhos, entre os quais mencionarei os seguintes: Um anjo, maior que o tamanho natural, para completar a ornamentação do tumulo da esposa do Sr. Mendes Campos, construído há três anos no cemitério de Catumbi. Um belo mármore, a julgar pela fotografia.

Sentado no pedestal de uma cruz, o anjo, com as azas abertas, a formar um fundo harmonioso e elegante, contempla com uma profunda expressão de melancolia uma coroa funerária que tem nas mãos, pousada sobre os joelhos.

A maquete da estatua que se pretende levantar, em São Paulo, ao Dr. João Mendes de Almeida. O busto de Gonçalves Dias, destinado ao Passeio Público. Uma dessas colunas que em tecnologia artística se chamam *hermes*, e desde a antiguidade se destinam, principalmente, à glorificação dos poetas. Mas de todos esses trabalhos suplementares de Rodolfo Bernardelli, executados em Paris, o mais notável é o busto do visconde de Ouro Preto, encomendado ao artista pelo Sr. Oliveira Castro Filho.

Esse busto foi fundido em bronze, e lá está no *atelier* da rua Relação, onde ontem o admirei. É uma obra prima, que rivaliza com o maravilhoso busto de Diogo Duarte da Silva, trabalho do mesmo artista, e que pode ser admirado no cemitério de Botafogo. Pode-se dizer que Bernardelli fez o retrato moral do ilustre estadista, que fica imortalizado naquele bronze, com todo o seu orgulho, com toda a sua energia, com todos os seus revezes. É um retrato que vale uma biografia.

O nosso escultor é como Balzac, que para descansar entre dois capítulos de um grande romance, escrevia contos... mas que contos!

A.A.

***O Paiz*, coluna *Palestra*, 16 de abril de 1900**

O operoso e popular artista Augusto Petit inaugurou anteontem, no seu ateliê, à Rua do Rosário nº 123, uma exposição publica dos seus últimos trabalhos, e de alguns já conhecidos, como seja o famoso *Homem do cachimbo*, exposto no *Salon* parisiense de 1897. É curiosa a história desse ex negociante que, no honrado intuito de satisfazer a todos os seus credores depois de um desastre comercial, se transformou em artista, aproveitando os seus talentos de amador, e sem ter tido mestres, nem mentores, nem conselheiros.

Ocioso é lembrar neste artigo a invejável situação de Auguste Petit como pintor de retratos. Não há quem o não conheça. A sua obra anda espalhada nesta cidade por inúmeras salas e saletas. Se os seus retratos não se parecem com os de Bonnat, parecem-se extraordinariamente com as pessoas retratadas, e essa virtude, a semelhança absoluta que, digam lá o que disserem, é a primeira condição de um bom retrato, grangeou-lhe uma reputação de que ele sempre se mostrou digno, por um labor honesto, incessante e árduo.

Para provar aos oficiais do seu officio que os seus pincéis e a sua palheta serviam para mais alguma coisa, ele pintou, entre dois retratos de comendadores, alguns quadros, sem outra preocupação que não fosse fazer um pouco de arte. O referido *Homem do cachimbo*, que foi aceito no *Salon* em um ano em que o Juri recusou cinco mil telas, é um brilhante resultado de tão louvável preocupação.

A par dessa bela cabeça, o leitor apreciará, se for à Rua do Rosário, outra ainda mais bela: a de um mendigo das ruas que o artista fez subir ao seu ateliê e vestir-se de frade para posar (vai aqui este verbo com licença de Ramalho Ortigão).

As paisagens de Auguste Petit não me dizem nada; ele é um pintor sedentário, caseiro, que nunca teve ocasião de se identificar com as árvores, os campos, as nuvens e as águas; entretanto, as suas naturezas mortas são deliciosas. Aquele peixe que lá está na exposição, vale um pastel, dos bons, de Gensollen; e como pintor de frutas, é, não há duvida, um digno sucessor do nosso pobre Estevão Silva. Vão ver que magníficas bananas, melancias, caju, mangas, peras, frutas do conde, abacaxis, etc. Há lá em cesto de morangos que estão mesmo a pedir que os comam!

Foi ha poucos anos que o artista resolveu a pintar frutas e verduras, mas não lhe dou muito tempo para figurar em quase todas as salas de Jantar, como já figura em quase todas as salas de visitas. Não deixe o leitor de ir ver a exposição desse pintor, que tem mais de brasileiro que de francês, e de quem pouco se fala nos jornais, porque está, *pauvre Petit* em um meio condenado pelo nosso esnobismo artístico.

E já agora não terminarei sem fazer outro convite ao leitor: Quando passar pelo *Preço Fixo*, entre e aprecie um magnífico pano de Arrás, que lá está estendido na parede, ao fundo da loja, na galeria Cambiaso, representando as armas brasileiras quando o Brasil era reino. Aquela tapeçaria, que pertenceu ao paço da cidade, deveria ir d'ali diretinha para o Museu Nacional, mas...nem é bom falar nisso.

Um amigo meu que há pouco tempo estive em Lisboa, falou-me com entusiasmo do museu colonial da Sociedade de Geografia; acrescentou, porém, que o Brasil está ali muito mal representado, ou por outra, não está representado. Se eu fosse português, abriria entre vinte ou trinta patrícios meus uma pequena subscrição, cujo produto seria aplicado à oferta daquele pano de Arrás ao referido museu. Ficaria ali perfeitamente, sem correr o risco de se inutilizar um dia nas mãos de algum herdeiro inconsciente. É esse, talvez, o destino que lhe está reservado. Pois é pena.

A. A

O Paiz, coluna Palestra, 8 de maio de 1900

Consta-me que a colônia portuguesa pretende, obtida a necessária licença, mandar reproduzir em pedra de cantaria o belo arco manoelino que, depois do bronze de Rodolfo Bernardelli, foi o *clou* das festas do centenário. A bonita concepção de Morales de Los Rios merece, realmente, a honra de ser conservada, e neste sentido estou pronto a dar-lhe todo o apoio da minha pena.

Pode-se afirmar, sem receio de contradita, que o arco onde está colocado nenhum inconveniente oferece; pelo contrário, embeleza o sítio, harmoniza-se perfeitamente com o monumento de Pedro Alvares Cabral, e poderá mais tarde harmonizar-se também com o edifício da Escola Nacional de Belas Artes, quando a ideia de ser para esse fim aproveitado o mercado da Gloria for, como espero, uma ideia vitoriosa.

Vejam o que é viver um artista numa terra sem arte! Morales de Los Rios reside há alguns anos nesta capital; conquistou em concurso uma cadeira de professor oficial, organizou a exposição retrospectiva do Centro Artístico, e não tem feito aqui outra coisa senão trabalhar e trabalhar muito; entretanto, foi preciso que ele construísse aquele arco

para que o seu nome viesse à tona, e toda gente soubesse que há nesta cidade arquitetos mais recomendáveis que qualquer dos nossos indefectíveis mestres de obras.

Parabéns Morales de Los Rios.

A. A.

O Paiz, coluna Palestra, 15 de maio de 1900

Ao que parece, os membros mais influentes da patriótica *Associação do 4º Centenário* tomaram a peito as diligências precisas para a construção do edifício da Escola Nacional de Belas Artes no local atualmente ocupado por aquele casarão inútil, que se chamou Mercado da Glória, e, segundo me informam, serve de albergue noturno a vagabundos e vadios.

Conto que o governo do Dr. Campos Salles não seja surdo à solicitação que lhe vai ser feita em nome da arte, e brevemente possamos ver a Escola transferida para uma casa digna da sua missão civilizadora.

Anima-me o fato auspicioso de ver empenhado nessa tarefa o Dr. Paulo de Frontin, o homem que neste país de tíbios e de indolentes mais se parece com o famoso Guzman, que não conhecia obstáculos, - o homem da água sem seis dias, o homem do Derby-Club, o homem da Estrada de Ferro. A sua incomparável atividade, o brio que o leva a sair-se airoso de todas as empresas em que se mete, e a simpatia e consideração que o cercam, são outros tantos motivos de confiança. A sua interferência dará o melhor resultado: graças à sua solicitude, o governo se convencerá de que é urgente a mudança da escola.

Essa convicção terá o Sr. Presidente da República no dia em que se dispuser a fazer uma visita minuciosa àquele estabelecimento, digno de melhor sorte ou antes, de melhor acomodação. Encontrará ocupadas pelas aulas as galerias que devem ser todos os dias franqueadas ao povo, porque ao povo pertencem; encontrará quadros de estimáveis artistas brasileiros colocados em corredores sem ar nem luz, onde ninguém os vê, encontrará magníficas telas no chão, por não haver nas paredes lugar onde as possam colocar.

Deverá também chamar a atenção do chefe do Estado a falta de recursos com que luta o estabelecimento, cuja dotação orçamentária é tão mesquinha, que não faz face às despesas imprescindíveis de conservação e asseio.

O restaurador da Escola, o pobre João José, um grande artista a quem o Estado paga com uma soma estritamente precisa para que ele não morra de fome, trabalha extraordinariamente, mas não faz milagres. Um homem só não pode lutar com os estragos da umidade e dos insetos.

A. A.

O Paiz, coluna Palestra, 21 de maio de 1900

A má impressão das gravuras fez com que o 1º número da *Revista da Semana*, distribuída ante ontem, não fosse precisamente um sucesso, mas isso é uma simples questão de *mise en train*, um pequenino inconveniente que se remediará. Não há dúvida

que esse periódico vem (aí vai a chapa) preencher uma lacuna, ou antes, atender a uma necessidade, o que é mais alguma coisa.

Dispondo dos recursos e elementos de que dispõe, e vendida apenas por 300 réis, a *Revista da Semana* brevemente se tornará uma empresa de primeira ordem. O texto, confiado a Medeiros e Albuquerque, um dos nossos mais competentes homens de letras, é muito interessante, e reúne o útil ao agradável, oferecendo leitura não só divertida como instrutiva. Apenas protesto contra um verso de Dante atribuído a Leopardi...

Na parte ilustrada protesto igualmente contra a fotografia profética, mostrando o que será o Rio de Janeiro no ano de 2000, e na qual figuram algumas carruagens puxadas por animais... Que diabo! É muito provável que de hoje a um século o automóvel esteja universalmente generalizado! Conto firmemente que naquele ano de 2000 a *Revista da Semana* festeje o seu centenário.

A. A.

***O Paiz*, coluna *Palestra* 24 de maio de 1900**

Muito curioso o número da *Revista Contemporânea*, desta capital, correspondente aos meses de abril e maio. É a revelação de um artista, Calixto Cordeiro, de quem publica nada menos de 18 cabeças desenhadas conforme o gênero inaugurado, segundo creio, pelo *Mercure de France*. É a primeira vez que os processos de assimilação do decadismo francês apresentam no Brasil um resultado apreciável, pois não será exagero dizer que alguns desses retratos – os de Nestor Victor, Alphonsus de Guimarães, Carvalho Aranha, Cardoso Junior, Jonas da Silva, Antonio Sales e Carlos Góes – são superiores à maior parte dos que tem sido publicados naquela revista parisiense.

Não me agradaram tanto os outros. E positivamente mal o de Luiz Edmundo, o próprio diretor da *Revista Contemporânea*, e o de Azevedo Cruz saiu tão carregado de sombras que, segundo a espirituosa observação feita por um dos retratados, ficou meio Azevedo Cruz e meio Cruz e Souza. Cada retrato dessa galeria (incompleta) da novíssima geração literária da nossa terra é acompanhada de um trecho de prosa ou verso, escrito pelo respectivo retratado.

O fragmento *A arte religiosa*, de Silva Marques, é uma página bem castigada; o mesmo direi dos magníficos alexandrinos *Dor resignada*, de Frota Pessoa, e dos três sonetos *Fé*, *Esperança* e *Caridade*, de Carlos Góes, um verdadeiro poeta. Luiz Pistarini explora com arte a sua saudade numa *Compensação*, que seria primorosa se não fosse o penúltimo verso, e Lima Campos deplora, num espirituoso artigo, a insipidez dos cronistas do descobrimento do Brasil.

Nestor Victor, Alphonsus de Guimarães, Oliveira Gomes, Cardoso Junior, Luiz Edmundo, Antonio Sales e Luiz Guimarães (filho) contribuem com o seu talento para fazer deste número da *Revista Contemporânea* uma curiosíssima publicação literária; entretanto sem desfazer em ninguém direi que o grande triunfador destas páginas é Calixto Cordeiro, artista cujo nome eu ontem ignorava e hoje respeito.

A. A.

***O Paiz*, coluna *Palestra*, 21 de setembro de 1900**

A propósito da exposição da Escola Nacional de Belas Artes, *Eloy, o herói*, o meu maior amigo, escreveu, na sua penúltima *Semana*, publicada nesta folha, uma frase que, segundo me consta, foi mal interpretada. Ninguém pode negar que o aspecto geral daquela exposição é muito desagradável, pelo grande numero de [trecho ilegível...] que ali figuram por inexplicável condescendência do juri de admissão; seria, entretanto, um distaste, ou, antes, uma brutalidade, de que o meu referido amigo não se supõe capaz, condenar *in limine* todos os trabalhos expostos.

Numa exposição em que figuram artistas como Brocos, Amoedo, Belmiro, João Batista, Parlagreco, Correia e Castro, que vejo com prazer restituído à arte, Raphael Frederico, essa grande esperança da pintura brasileira, Morales de lós Rios, Girardet, o incomparável Girardet, e outros tantos outros, não pode deixar de haver alguma coisa digna de atenção e de aplauso.

Mesmo entre os amadores, que concorreram, alguns ha que podem ser considerados verdadeiros artistas, e neste caso estão as senhoritas Cunha Vasco, discípulas do Treidler. As suas aquarelas têm um profundo sentimento da paisagem, revelam uma técnica admirável, e poderiam ser assinadas pelo mestre, sem que ninguém protestasse. D. Maria Clara da Cunha Santos é outra amadora que de ano para ano apresenta visíveis progressos, o vai se tornando uma colorista de primeira ordem. Mas não há dúvida que os aleijões avultam e que a Escola, em que pese é competência do juri, fez uma exposição de pintura teratológica.

E o muito que ali está de mão prejudica necessariamente o que possa haver de bom; à primeira vista, não há naquelas paredes nada que se salve: só depois de concentrar a atenção aqui ou ali, vai o visitante encontrando, a pouco e pouco, alguma coisa que escapa ao mal efeito geral. Espero que para o ano o juri seja menos condescendente.

Magnífico o 1º numero de *A Lanterna*, semanário que se publica aos sábados, em Niterói, sob a direção do meu distinto colega Júlio Pompeu. Ciências, letras, artes, industrias e esporte: todo o programa está contido nessas palavras do cabeçalho, para o que abriu Cattaneo³⁰⁶ uma excelente gravura. Que *A Lanterna* alumie por muitos anos e bons.

Eloy, o herói.

***O Paiz*, coluna *Palestra*, 6 de fevereiro de 1901**

O insigne pintor e gravador Modesto Brocos acaba de gravar a água-forte o retrato de Quintino Bocaiuva. Posso afiançar aos leitores que é essa uma das mais belas estampas que tem sido executadas no Rio de Janeiro.

O artista copiou na placa a última fotografia do grande jornalista brasileiro, entretanto, obtendo que o retrato posas durante alguns minutos, conseguiu do natural o que uma simples fotografia lhe não proporcionava, - de sorte que ali está o retrato

³⁰⁶ Giovanni Cattaneo Ricardi – xilógrafo, zincógrafo e retratista italiano. Colaborou em algumas revistas em atividade no início do séc. XX como *A Lanterna*, *O Malho*. Entre 1906 e 1908 integrou a firma Cattaneo & Cia localizada na Rua Gonçalves Dias, 38.

perfeito do mestre, com aquela dureza de fisionomia e aquele olhar severo e frio que engana a quem o não conhece bem de perto.

Brocos maneja com talento a ponta de água-fortista; merece que os verdadeiros amadores o animem, a fim de que se implante entre nós o gosto pela arte da gravura, que tanta falta sempre nos fez. Ele e Childe, que é também um gravador digno de apreço, poderiam auxiliados, pelo público, iniciar a publicação de algumas boas gravuras, não só de retratos, como de alguns quadros de estimação existentes na Escola Nacional de Belas Artes e em algumas galerias particulares.

Seria um bom meio de ensinar ao público que o ideal de reprodução artística de uma pintura ou de um desenho não é o cromo nem a fotografia, por mais aperfeiçoados que sejam os respectivos processos.

A. A.

***O Paiz*, coluna *Palestra*, 9 de julho de 1901**

O exímio artista Modesto Brocos, autor dos belos retratos, gravados a água-forte, de Ferreira de Araujo, Quintino Bocaiuva e Francisco Fajardo, acaba de publicar agora o de Gonçalves Dias, que excede talvez aqueles três primeiros na correção do traço e no vigor da expressão.

É uma água-forte digna de ser apreciada em Londres, embora passe como é natural, despercebida no Rio de Janeiro, onde a curiosidade pública só é despertada pelo escândalo. O aplaudido pintor d'*A evolução* e de *A debulhada* deu ao grande poeta um olhar penetrante, de uma expressão profunda que reflete, pode-se dizer, a obra do pensador e do artista. Não creio que o instrumento do gravador produzisse ainda, no Rio de Janeiro, uma estampa de tanto merecimento como esse retrato.

A. A.

***O Paiz*, coluna *Bellas Artes*, 24 de fevereiro de 1902**

Nestes tempos, que tão calamitosos correm para as belas artes no Brasil, de bom aviso me parece atrair sobre elas a atenção do público, glosando, uma vez por outra, assuntos que lhes digam respeito ou possam interessá-las. Não seria má ideia escrever semanalmente um artigo, dando conta do movimento dos ateliês, dizendo os preços obtidos em certos leilões pelos trabalhos dos nossos grandes e pequenos artistas, mortos e vivos — noticiando a compra deste quadro, a encomenda daquele outro, etc. Mas, por muito ocupado, não me posso entregar, como quisera, a essa reportagem artística.

Se o fizesse, começaria pelos irmãos Bernardelli. Henrique, o pintor, está em Diamantina, onde, segundo me consta, o mal tempo não tem lhe consentido utilizar os pincéis; Rodolfo, o escultor, passa atualmente as horas entre duas estatuas, trabalhando em ambas, alternadamente: a de Teixeira de Freitas, que vai ser levantada no largo da

Mãe do Bispo, e a de Carlos Gomes, destinada a uma praça publica de Campinas, Qualquer delas é digna do artista. Colocados de frente um do outro, no vasto ateliê da Rua da Relação, aqueles dois homens de gesso causam impressões bem diversas.

O jurisconsulto, carregando a toga com um gesto... [trecho ilegível...], tem a fisionomia calma ... do homem da lei. O compositor ergue a juba leonina, e tem o fogo do gesto nos olhos fundos e brilhantes. E bem Carlos Gomes que ali está, com a sua bela cabeça a Vereingetorix, e o seu olhar inquieto e desvairado. Numa dependência do ateliê Bernardelli, Modesto Brocos, um dos artistas que mais estimo, um dos homens que mais prezo, pinta aquarelas e grava a água forte.

Uma das suas ultimas estampas, o magnífico retrato de Martins Junior, mereceu a honra de ser reproduzida em uma página do Studio, famosa revista de belas artes e artes applicadas, que se publica em Londres.

Falarei agora de Thomaz Driendl. Lembram-se desse pintor bávaro, que há vinte e tantos anos aqui chegou, trazendo como credencial de apresentação *Uma cena da Baviera*, quadrinho de primeira ordem, que pertenceu a Ferreira de Araujo, e hoje, se não me engano, figura na galeria do conde Sebastião de Pinho? Lembram-se do soberbo retrato místico do conselheiro Ferreira Viana, retrato que valia um quadro, quer pela originalidade da composição, quer pela expressão do ilustre modelo, a quem o artista imprimiu, com muita felicidade, certo caráter ascético?

Depois desses triunfos, Thomaz Driendl abandonou a pintura e foi tratar de outra vida... Reapareceu ha tempos, restaurando a igreja de Santo Antônio da Penitencia, trabalho que lhe valeu fartos elogios; depois, tornou a desaparecer. Em 1894, pintou ele uma tela que, segundo me consta, não concluiu ainda, e cujo esboço tive ocasião de apreciar. Era um episódio da revolta de 6 de setembro: a procissão da virgem realizada, entre balas, pelos marinheiros de Villegaignon, — assunto na realidade para tentar um pintor.

Ultimamente dignou-se Driendl darnos um ar de sua graça, expondo um quadrinho na Galeria Rembrandt. Há dias encontrei-o, e tive a satisfação de ouvir, dos seus próprios lábios, a boa notícia de que voltava à palheta e aos pincéis. Ainda bem, porque ha muito que esperar do seu talento. O quadrinho da Galeria Rembrandt consegue ser gracioso, não vale o oh! Não! *A Cena da Baviera*; mas não há motivo para supor que o artista perdesse, como se costuma dizer, a embocadura. Aposto que dentro em pouco teremos que admirar alguma coisa digna da sua assinatura.

Uma vez que falei da Galeria Rembrandt, direi que nesse novo estabelecimento têm sido expostos alguns trabalhos de Eliseu Visconti, Modesto Brocos, João Batista da Costa, Roberto Mendes, Gustavo Dall'Ara, Valle, Augusto Petit e outros. Este ultimo, que encontrou, ao que parece o pincel do nosso pobre Estevão Silva, acha sempre compradores para as suas frutas apetitosas. Pode-se mesmo dizer que é o mais vendável dos nossos pintores; pelo menos, é esta a opinião do proprietário da Galeria Rembrandt.

Visconti, que é o artista que se sabe, queixar-se, e com razão, dos nossos amadores. O excelente retrato litográfico de Santos Dumont tem tido pouca saída, o que naturalmente tem feito o retratista ir às nuvens, tal qual o retratado. Dir-se-ia que ao publico não se lhe dá de glorioso aeronauta brasileiro. Da *Polyanthéa* organizada em Montevideu por, Alfredo Bastos, e que é um mimo, poucos exemplares tem vendido a casa Laemmert. Como se explica essa indiferença? Dar-se-ia caso que Santos Dumont não tenha no Rio de Janeiro a popularidade que merece?

Isso não admira, porque, quando morreu Silveira Martins, um honesto vidraceiro da Rua de S. José, tendo no fundo da gaveta alguns velhos retratos do grande tribuno, irrepreensivelmente desenhados e litografados por Augusto Off, entendeu que se desfaria deles se os anunciasse a venda. Pois os anunciou e não se desfez de nenhum, apesar de os vender barato!

No Rio de Janeiro já houve certo gosto pela iconografia, mas desapareceu, como tem desaparecido o gosto que havia por tantas outras coisas úteis. A litografia teve na capital do Brasil a sua idade do ouro. Vale, o insigne desenhador e litógrafo, que poderia continuar a obra e conservar a tradição dos Martinets, dos Sissons, dos Resburgo, dos Offs, etc., raramente publica uma estampa: o prejuízo é certo.

Estive ultimamente na Galeria Cambiaso, que, no seu gênero, é um estabelecimento superior ao nosso meio atual. Onde vai o Sr. Cambiaso desencantar certos objetos de arte com que de vez em quando chama a atenção dos amadores. Não sei, o caso é que ele, sejam quais forem os misteriosos processos que empregue, é de uma fortuna verdadeiramente excepcional. Ele capricha por não ter em casa senão objetos que representem algum valor artístico, e, efetivamente, o seu salão é menos uma casa de negócio que uma escola de bom gosto.

Ainda agora lá estão, entre outras coisas dignas de ser vistas, quatro telas que fariam a melhor figura numa exposição de Londres ou de Paris. Duas dessas telas reproduzem costumes algerianos; são pintadas por Gustave Guillaumet, nascido em Paris, em 1840 e ali falecido em 1885.

Guillaumet é considerado na França um dos melhores pintores orientalistas; os seus quadros, mesmo quando ele ainda vivia, já eram pagos a preços muito elevados. As duas telas a que me refiro tem bom desenho, ótimo colorido e grandes efeitos. Outro quadro da Galeria Cambiaso é uma paisagem com figuras, assinada por Balthazar Ommegranck; pintor notável, nascido na Antuérpia em meado do século XVIII e falecido em 1826, deixando além dos seus quadros, muitos dos quais figuram em museus nacionais e galerias ilustres, alguns livros tratando da arte da pintura. A prosa perdeu-se, mais, depois que ele morreu, as telas têm sido sempre disputadas a preços elevadíssimos.

A paisagem de que se trata apresenta belas massas de luz, perspectiva aérea muito delicada, composição simples, tons agradáveis, animais perfeitamente executados e muito verdadeiros. Como foi ter essa paisagem ao largo de S. Francisco? Mistério... A minha curiosidade esbarra diante do segredo profissional. Quando pergunto, ao Sr. Cambiaso a procedência das suas preciosidades, ele responde-me um com um sorriso inexpressivo: Mistério...

Entretanto, das quatro telas a que acima aludi, a que mais me agradou foi uma que não está assinada, mas é atribuída a Frederico Madrazo, de quem temos, na Escola de Belas Artes, um bom retrato de Varnhagen, o nosso historiador nacional. Atribuída por quem? Não sei, só sei que Madrazo assina-la com todo o prazer. Entretanto, não é precisamente um quadro: são duas cabeças de estudo, dois retratos de tipos da rua, visivelmente pintados por um artista da terra de Velázquez.

O desenho é corretíssimo, o colorido brilhante, os tons vigorosos e quentes. Os dois mendigos (que outra coisa não parecem eles) foram estudados e executados com a proficiência que só se encontra nos grandes artistas. Quisera que todos os meus concidadãos inteligentes olhassem para aqueles quadros. Alguns, talvez, não encontrassem neles o encanto que Ihes achei; muitos, porém, concordariam comigo.

A Galeria Cambiaso é de um acesso um tanto complicado; a maioria do publico ignora a existência desse ninho de arte; mas... informem-se os leitores e não deixem de lá ir. Quem tem boca vai a Roma. Não lhes recomendo que comprem. Isto não é um reclame, mesmo porque o Sr. Cambiaso tenciona mandar para a Europa as quatro telas, pois não espera vende-las no Rio de Janeiro. O meu desejo é que o público aprenda a separar o trigo do joio, a conhecer o que é bom em matéria de arte.

Não há muitos dias, a população inteira suava por todos os poros, apertando-se nas ruas para ver um carnaval africano, um tripudio repugnante e abjeto, indigno da nossa capital; não é muito encontrar nessa população algumas pessoas que, movidas pela mais nobre das curiosidades, a curiosidade artística, subam duas escadas e atravessem um corredor para contemplar quatro esplendidas telas.

Arthur Azevedo

Palavras-chave: Teixeira de Freitas; Carlos Gomes; Thomaz Driendl; *Uma cena da Baviera*; Ferreira de Araujo; conde Sebastião de Pinho; Ferreira Viana; Guillaumet; Galeria Cambiaso; Balthazar Ommegranck; Frederico Madrazo; Varnhagen; Velázquez.

***O Paiz*, coluna *Bellas Artes*, 5 de maio de 1902.**

A notícia publicada pelo *Jornal do Comércio*, de que o Sr. Antonio Cambiaso propusera ao governo a compra de um dos seus quadros para a galeria da Escola Nacional de Belas Artes, despertou-me o desejo de visitar de novo a Galeria Cambiaso. Dentre os quadros que figuram naquela proposta algaes já eram meus velhos conhecidos; já falei aos leitores de *O Paiz* de duas vigorosas cabeças de estudo, atribuídas, e muito bem atribuídas, ao velho Madrazo; de uma paisagem, [...], do pintor flamengo Ommega;[...] um quadro de costumes do século XVII, com a assinatura do notável pintor inglês Ward, quadro que me impressiona, todas as vezes que o contemplo, não só pelo movimento das figuras, como pela técnica, pela correção do desenho, pelo agradável colorido, de uma tonalidade [ilegível...], de duas telas flagrantes de verdade, de uma extraordinária pureza de desenho, pintadas pelo orientalista Gaston Guillaumet, que, apesar de morto nos quarenta anos, deixou grande reputação.

Também nesta mesma coluna já falei de uma [...] pintura atribuída a Murillo [Bartolomé Estebán Murillo]. Será de Murillo? Ou não será de Murillo? Quem sabe? Não há duvida que os franceses se orgulhem de possuir o original, que guardam preciosamente no Louvre, mas não há duvida, também, que os espanhóis possuem outro, que guardam não menos preciosamente, no Real Museu de Madrid. Ora, se houve uma repetição do mesmo quadro, não é para estranhar que houvesse duas. É sabido que os grandes pintores do século XVII exploravam muitas vezes o mesmo assunto.

Demais, os velhos professores da nossa antiga Academia consideravam *O prolhenta* da galeria Cambiaso original de Murillo. Será que não será? Quem no Rio de Janeiro me poderá dizer de modo que nenhuma duvida paire no meu espírito?

Aquela miserável e comovedora criança tem, para mim, alguma coisa de extraordinário nos contornos, na energia dos efeitos de luz e sombra, sobretudo, na modelação da primorosa cabeça. Punha-se o resto de lado, e só aquela cabeça vale um quadro! O Sr. Cambiaso, que, sob as suas exterioridades comerciais, tem às vezes pensamentos de poeta, disse-me sorrindo: Esta pintura como que me faz sentir ao

ouvido um balbuciar de além-túmulo, que diz: é minha! é minha! – e quem assim fala é ele, o mestre, o divino Murillo.

Encontrei na galeria Cambiaso um belo e fino retrato flamengo, cuja assinatura em monograma ainda não foi decifrada e que faz lembrar a escola de Franz Hals. Esse retrato é meu velho conhecido. Admirei-o no leilão do falecido Visconde de Arinos, o brasileiro que, no seu tempo, mais se distinguiu na Europa entre os colecionadores de legítimas obras de arte. O falecido Dr. José Avelino não consentiu que eu o arrematasse, paciência...

Surpreendeu-me encontrar ali um quadro que também já conhecia, e todo o Rio de Janeiro intelectual conhece da exposição retrospectiva do Centro Artístico: é uma grande paisagem do pintor francês Alexis Axilete (prix de Rome), com três figuras de mulheres nuas deitadas na relva.

Por ocasião daquela festa de arte, única nos anais desta cidade, a crítica (se crítica temos) disse daquele quadro tudo quanto poderia dizer. É realmente uma tela digna da nossa Escola. Perto do quadro de Alexis Axilete, repousando num cavalete, está um primor do velho Palizzi [Fillipo Palizzi], o Charles Jacque italiano. E ao cair da tarde, uma pastora recolhendo as suas ovelhas, abre a porta de onde saltam, famintos os cordeirinhos, que sofregamente se alimentam nas tetas maternas. Não fora o quadro, como já disse, um primor na execução, no desenho, no colorido, na largueza de toque, e o assunto bastaria para dar-lhe alto valor. É um poema pastoril.

No mesmo cavalete está um quadrinho de Souza Pinto [José Julio de Sousa Pinto], pintado com muito sentimento. Representa um rapasito que chegou tarde à escola da aldeia e encontrou a porta fechada. Esse pirralho é irmão gêmeo de *O calção rasgado*, e a tela boa, muito boa, como todas as telas do vitorioso artista.

Teixeira da Rocha, que encontrei na Galeria Cambiaso, fez sobre este quadrinho uma observação tópica: Este é ainda o Souza Pinto português; ele hoje é francês. Em seguida vi um retrato, um belo retrato da condessa de Iguaçu, quando ainda se chamava D. Maria Leopoldina de Alcântara. Foi pintado em 1852 pelo alemão Kramnals, que esteve durante algum tempo no Rio do Janeiro.

Existem nesta cidade outros trabalhos desse artista; se não me engano, foi ele quem pintou um magnífico retrato da marquesa de Abrantes, que admirei no palacete do visconde de Silva. Pessoas que conheceram a condessa de Iguaçu afirmam que aquele retrato é uma verdade absoluta. Eu, por mais que faça trabalhar a imaginação, não descubro a menor paridade entre o triste vestígio que conheci daquela fidalga pobre e formosa e uma mulher que ali esta, digna do pincel de um (Thomas Gainsborough) Gainsborough ou mesmo de um Joshua Reynolds. Se a Escola não ficar com essa tela (o que será um erro), mandem-na para Londres, onde atualmente são muito procurados e bem pagos os retratos de mulheres bonitas. E quando os amadores ingleses ou americanos souberem que aquela mulher é filha de um príncipe que foi imperador e rei, comprarão a peso de ouro.

Se não me quero esquecer de um efeito de luar, paisagem com rio, um barquinho, o fogo numa cabana, entre o arvoredor - quadrinho de uma poesia intensa e penetrante. Aquelas são ao que parece, as margens do saudoso [trecho ilegível...]; falta-lhes talvez, a [...] de um castelo medieval, ou por outra não lhes falta, porque o artista pôs na tela, com uma exatidão admirável, tudo quanto viu na natureza e sentiu na alma. Esse delicioso noturno também fez parte da coleção Arinos. Está assinado por duas iniciais, que o Sr. Cambiaso julga serem as de Luiz Winter. A essa conjuntura o

induziram consultas feitas aos dicionários de Liret, Caedy e outros. Da mesma coleção Arinos provém uma paisagem de Meindert Hobbema, cuja assinatura, não pude descobrir, com quanto uma bula, escrita no verso do quadro afirme que ela existe.

Essa paisagem, com rio, casas, camponesas, carneiros, etc., é flagrantemente holandesa; mas não pode ser bem apreciada: adivinha-se apenas que o seu colorido é de um quente palpitante. Espessas camadas de verniz transformaram completamente a sua tonalidade e esconderam minúcias que certamente serão interessantíssimas. Na incerteza de que essa tela seja adquirida para a Escola do Sr. Cambiaso não a mandou limpar; se não a quiserem, voltará para o velho mundo, onde encontrará facilmente mercado e boa remuneração. Hobbema, rival de Roysdel viveu e morreu na miséria, mas é hoje um dos pintores de maior cotação.

No centro do salão, admira-se uma esplendida figura de mármore de tamanho natura, *A primavera*, que apanhou o prêmio de escultura no Salon de Paris. O autor desta bela estatua, B. [...] Hercule, não é, entretanto, um escultor conhecido. Por que? Morreu cedo demais talvez.

Depois de examinar alguns objetos curiosos, todos artísticos, e quando supunha não ter mais nada que apreciar, fui chamado a um recanto do salão pelo Sr. Cambiaso, que, fazendo-me sentar numa rendilhada marquise Louis XV, descortinou a certa distância um vulto, e logo vi que se tratava ainda de um quadro. Era, efetivamente, um quadro, mas...que quadro, que beleza! Quando o Sr. Cambiaso puxou a cortina e descobriu a tela dir-se-ia que o salão era inundado pelo sol. A volta do curral, do pintor escandinavo Evan [ilegível], representa, numa paisagem, um rapaz do campo forcejando por puxar quatro bois refratários, imóveis, irônicos diante daquele esforço brutal.

Mas a grande beleza do quadro, aliás de uma composição magistral, está na luz, uma luz atrevida, violenta, que estonteia e deslumbra. Ali está um pedaço de pintura moderna que subjuga e empolga! Evan [ilegível] conhece todos os segredos da técnica de sua arte; familiarizou-se com os processos mais revolucionários, e é um sugestivo, que obtém extraordinários efeitos pela simples oposição das cores.

Esse quadro foi adquirido em Paris por um compatriota nosso. O governo francês quis ficar com ele, mas chegou tarde. O comendador José da Cunha Porto, colecionador inteligentíssimo, também vender à Escola o que ele modestamente chama dos restos da sua coleção que representa verdadeiros tesouros de arte.

Não tentarei, neste ligeiro artigo, dar aos meus leitores uma ideia do que seja o museu Cunha Porto com os seus móveis, os seus instrumentos de musica e armas antigas, os seus estofos, as suas miniaturas, as suas falanças, a sua variadíssima profusão de objetos raros e preciosos. Não é por necessidade que o comendador Cunha Porto pretende desfazer-se da sua coleção, mas simplesmente pela dificuldade que encontra em conserva-la em um país onde o serviço doméstico é tão mal organizado. No Rio de Janeiro um homem solteiro, se não é capitalista, não tem o direito de possuir objetos de arte. O que lhe deveria ser consolação e gozo, torna-se objeto contínuo de azedume e desgosto.

Eu desejaria que o governo brasileiro adquirisse os quadros da Galeria Cambiaso e as preciosidades do museu Cunha Porto. Desejo porque este seria o meio de me tornar, na minha qualidade de cidadão, proprietário de todos esses objetos embora a minha propriedade fosse tão dividida e tão restrita. Como se vê, é um sentimento de egoísmo que me inspira este artigo. Pudessem eu e nenhum objeto, representando tal ou qual valor artístico, transpor de novo o oceano, uma vez que houvesse entrado no meu país.

Temos sido, nesse ponto, de uma imperdoável incúria, não guardamos nada, absolutamente nada... E se gasta tanto dinheiro mal gasto!

Arthur Azevedo.

***O Paiz*, 5 de dezembro de 1902**

Prêmio do Paiz: Aos assinantes de 1903 dissemos anteontem que para premio aos assinantes de ano mandaremos preparar com todos os requintes da finíssima execução gráfica alemã o *Álbum do Paiz*. Este cuidado, se o exigia a distinção que sempre merecemos dos leitores, ordenava-o acima de tudo, a cópia dos belos trabalhos que especialmente desenharam para este brinde os dois incomparáveis artistas do lápis Julião Machado e Raul. Sem contar as inúmeras fotografias que intercalamos no texto.

O que fizeram os dois exímios caricaturistas por si só bastaria para consagra-los à admiração popular, se o voto unanime do público, artistas e profanos de há muito não os tivesse colocado na evidencia dos que mais se distinguem pela verve espontânea e segurança do desenho. Vamos enumera-las: Pertencem a Raul: *Castelos no ar*, *Os nossos poetas*, *Sessão sonolenta*, *Línguas de prata*, *Ideias fixas*, *Proposta boemia*, *Concertos* e *Os favoritos*.

De Julião Machado tem o *Álbum*: *Novo hospede do Catete*, *Tipos políticos*, *Modelo do jornal de hoje*, *O jornal moderno*, *Enfants terribles*, *Páginas de notas de Mr. Willian*, *A última aventura do Galdino*, *Ué!...*, *Então*, *Srs. Legisladores*, *Bilhetes postais*, *Providência feminina*, *O pessoal indispensável num duelo decente*, *Suprema consolação*, *O caixa*, *O trio de Gothe na atualidade*, *Uma senhora de educação esmerada*, *Constantes leitores*, *Centro da lei e Repórteres*.

E como *mot de la fin*, ainda do Julião, o engraçadíssimo *Teatro Irrealizável*. *Pequenas cenas da comedia da morte*, bonecos dele Julião, e palavras do seu melhor amigo João Mateus. Eis resumidamente o que é o prêmio que reservamos aos Srs. assinantes de ano que reformarem as suas assinaturas até 31 de dezembro corrente.

Autor desconhecido

***O Paiz*, 20 de abril de 1903**

No *Jornal do Brazil* está aberta, por iniciativa do Dr. Cunha e Costa, uma subscrição cujo produto, entre outras aplicações piedosas, será destinado à construção de um monumento sobre a sepultura de Georgina Pinto.

É de esperar que a colônia portuguesa, entidade única para quem, neste caso, se pode apelar sem receio de malhar em ferro frio, faça com que essa ideia vingue. Já que a morte nos roubou, que ao menos o talento de Bernardelli a faça ressurgir no mármore ou no bronze, e possamos vê-la e lembrar-nos dela todas as vezes que outros mortos nos levarem àquele cemitério.

Esther de Carvalho tem ali um rico mausoléu; por que não o há de ter Georgina Pinto, a quem o futuro reservava, talvez, a coroa de Emília das Neves, que até hoje ninguém ergueu?

É preciso honrar esta memória simpática e digna de piedade. Não se limitem essas honras à criação da Sociedade Beneficente Homenagem a Georgina Pinto, a qual provavelmente já está projetada... Seja um monumento modesto, mas artístico, a expressão do nosso respeito e da nossa saudade.

Arthur Azevedo

***O Paiz*, coluna *Bellas Artes*, 7 de março de 1904**

Parece estar definitivamente assentado que será demolido o próprio nacional conhecido pela denominação "Mercado da Gloria", para dar lugar a uma grande praça ajardinada. Como o sabido, havia o propósito, ou antes, a deliberação de erguer naquele excelente local um palácio para a Escola Nacional de Belas-Artes, e todos apreciaram, na ultima exposição, a magnífica maquete, em gesso, do monumento imaginado por Morales de los Rios, aproveitando, aliás, com muita habilidade, os alicerces do velho mercado.

Desfez-se o belo sonho de Rodolfo Bernardelli; a Escola continuará onde está, sem ar, sem luz, sem espaço para guardar e conservar convenientemente os tesouros que possui... Um dia, quando se convencerem de que a arte merece realmente ser tratada com algum carinho, e lhe derem casa, muitos desses tesouros estarão perdidos para sempre... Ferreira de Araújo lembrou um dia que os vendessem; reassalho a ideia: seria esse, talvez, o único meio do salvá-los.

Complete a sua obra o Congresso, autorizando o governo a coloca-los em hasta publica. Que necessidade temos nós de quadros e de estatuas? Há outras coisas mais urgentes. Meta-se o martelo em tudo aquilo, feche-se a Escola, o deixemo-nos de arte, que é preocupação de ociosos e visionários.

Entretanto, confesso que, ao ver o Dr. Pauto do Frontin à frente daquele projeto de mudança da Escola Nacional de Belas-Artes, considere a coisa como feita, porque aquele é um dos brasileiros, que conheço, em quem mais concorre a grande virtude que se chama força de vontade, o efetivamente algum resultado conseguiram as suas diligências; mas... que querem? O Dr. Frontin é agora todo Avenida, e não pode dividir a sua atividade.

É pena, mesmo porque, desaparecendo o Mercado, não sei como diabo se arranje ali uma praça ajardinada, com os dois monumentos — o de Rio Branco e o de Cabral — que não dizem um com o outro, nem ficarão em boa companhia se ficarem juntos. Enfim, confiemos no bom gosto do nosso querido prefeito.

Deveria influir no animo dos dirigentes, em favor da pobre Escola, o fato de não ser relativamente desanimador o atual movimento artístico. O Dr. Roxo de Rodrigues acaba de incumbir Modesto Brocos, Teixeira da Rocha, Dall'Ara e não sei se mais algum dos nossos artistas, da decoração interna do magnífico palacete que construiu recentemente em Petrópolis.

Agora, que vão ser edificadas muitas casas novas, espero que o exemplo do Dr. Roxo de Rodrigues produza os melhores frutos, e que os Srs. proprietários se convençam de que é preciso dar certo descanso ao papel de forrar casas.

Em São Paulo, cujo progresso material tem sido a nossa vergonha, ha muito tempo que, depois de construída uma casa de certa aparência, a pintura dos tetos e das

paredes é confiada invariavelmente a bons artistas. Por isso, ali os pintores, desde que tenham mérito, vivem folgadoamente, ao passo que no Rio de Janeiro... é o que se vê...

Ha dias, no atelier Bernardelli surpreendi Modesto Brocos a pintar o painel do teto da sala principal, e darei a cabeça ao cutelo [faca de lâmina] se o dono da casa não ficar plenamente satisfeito. É um interessante artista o nosso Brocos! O entusiasmo com que ele se atirou agora, pela primeira vez, à pintura decorativa, e o esforço, a consciência, o brio com que procurou fazer obra digna do seu nome!

Viram as suas ultimas águas-fortes? É dele o melhor, ou antes, o único retrato, gráfico do Floriano até hoje publicado, e Deus sabe quantas vezes o marechal de ferro tem sido retratado em xilografia, litografia, zincografia, fototipia etc. Os retratos do imperador e da imperatriz são também primorosos, e bem assim o do Dr. Ubaldino do Amaral, cuja rudeza de fisionomia o artista interpretou admiravelmente.

Agora anda ele às voltas com uma série de retratos, também gravados em água-forte, de todos os diretores que tem tido a Biblioteca Nacional. Foi uma delicada lembrança do diretor atual, moço de grande sentimento artístico, revoltado por ver que os seus ilustres antecessores figuravam, na sala da diretoria, em retratos feitos por processos indignos de um estabelecimento onde se guardam verdadeiros tesouros calcográficos.

Este artigo seria incompleto se, tendo feito uma visita ao ateliê Bernardelli, eu não cometesse uma das minhas habituais indiscrições, dizendo em que se ocupam neste momento Rodolfo e Henrique, os dois irmãos que são duas glórias da arte brasileira. Rodolfo está todo entregue ao monumento que o Club de Engenharia vai erguer ao benemérito Mauá; mas esse grande trabalho não o impede de executar, simultaneamente, pequenos trabalhos.

Dizem que Balzac, para descansar da fadiga que lhe causavam os seus romances, escrevia contos. Rodolfo aplica o mesmo processo à escultura: quando um monumento começa a causa-lo, ele atira-se a um busto, a um medalhão, a qualquer coisa que lhe ocupe as mãos e o cérebro. Não sabe estar na oficina sem fazer nada.

O busto do barão de Capanema, ultimamente modelado, é uma obra de grande estilo, digna do eminente artista. De Henrique apontarei um soberbo retrato de Arthur Napoleão. Não estava ainda concluído quando o vi, mas promete ser uma das obras capitais do admirável pintor dos *Bandeirantes*. O artista estudou profundamente o modelo, e arrancou da palheta um retrato físico e moral, que imortalizará o grande pianista. Henrique Bernardelli fez obra digna de Arthur Napoleão.

Nesta descosida resenha, consagrada inteiramente às belas artes, quisera falar aos leitores das ultimas novidades expostas nas galerias Cambiaso, Rembrandt e Vietas. Infelizmente falta-me| espaço para todas essas visitas; limito-me por hoje à galeria Cambiaso, sobre a qual ainda não escrevi uma linha, depois que se mudou para a Rua Moreira César.

O Sr. Cambiaso soube adaptar com muito engenho a uma exposição permanente de objetos de arte longo e largo armazém destinado a uma loja com prateleiras e balcões. O local é perfeitamente iluminado, e não ha nada ali, absolutamente nada, que lembre uma casa de comercio. A gente, lá dentro, tem a sensação de estar num museu artístico.

Não venho falar aos leitores de tudo quanto neste momento se encontra na galeria Cambiaso, nem mesmo de uma “taboinha” de galofre, simples esboço que

parece um Fonteny e está sendo namorado pelos amadores; venho apenas dizer-lhes o bem que me fizeram duas esplendidas telas de Souza Pinto, colocadas em cavaletes, ao fundo da casa, sob um jorro de luz coada por uma claraboia.

É muito simples o assunto desses quadros: são duas paisagens, cada qual com a sua figura. No primeiro, digo no primeiro, por ser o que mais me agradou um rapazito, admiravelmente pintado, visto de costas, prepara o anzol para pescar num rio cujas águas límpidas, serenas e transparentes ocupam metade da tela, correndo aos pés do pequeno pescador, e o segundo, também paisagem, tem no primeiro plano uma linda rapariguita da aldeia, tranquila e ingênua, que vai para o trabalho do campo. A paisagem, bastante funda, é cortada ao meio por um regalo que apenas se percebe.

Como veem não ha nada mais simples nem mais banal como composição; entretanto, o artista, a parte a sua técnica, que é de primeira ordem, pôs nesses dois trabalhos tanta poesia, tanta sinceridade, tanto e tão penetrante sentimento bucólico, que a gente, contemplando-os, sai do ambiente em que está e como que sente aquela relva debaixo dos pés e aquela frescura no rosto. Quando os leitores passarem pela galeria Cambiaso, entrem e admirem esses dois primores do ilustre pintor português. Não lhes custa nada.

Arthur Azevedo.

***O Paiz*, coluna *Palestra*, 22 de agosto de 1904**

Há dias estive no ateliê dos irmãos Bernardelli. Trabalhavam ambos, Rodolfo encarapitado numa caranguejola, estava às voltas com uma cabeça grande, que foi uma grande cabeça: a do Visconde de Mauá. Como se sabe, a ideia de erguer na praça publica o busto do benemérito brasileiro foi posta de lado: Mauá não terá um busto, mas uma estatua, e é justo, porque não merece da Pátria menos que [...] e Caxias.

Tive a ocasião de apreciar o projeto de decoração, que Rodolfo Bernardelli prepara a pedido, creio, do Dr. Lauro Muller, ministro da indústria, para o chafariz do largo da Carioca. Sabe-se que essa obra monumental de Grandjean de Montigny não ficou terminada, e que, no estado que se acha, é uma desgraciosa almanjarra, sem a menor significação. O arquiteto francês, ao repatriar-se, levou consigo os seus planos, ou, se os deixou, perderam-se. Rodolfo, ao que parece, adivinhou-os, ou antes, reconstituiu-os por indução.

É tão belo o projeto que, realizado, será caso talvez, para nos felicitar-mos por não haver Grandjean de Montigny concluído a obra, pois não se compreende a exagerada admiração que o Visconde de Taunay tributava a esse artista. Faço votos para que o projeto não fique no “ora vejam”, e a cidade possa enriquecer-se com um monumento que lhe fará honra, e será um brilhante atestado do nosso progresso artístico.

Não descreverei aqui o trabalho de Bernardelli, porque nem ele está concluído nem eu quero ser indiscreto; mas é caso de dar desde já parabéns ao ministro que o encomendou, ao artista que está executando, no publico que o há de gozar, e à própria memória de Grandjean de Montigny, jungida, há perto de um século, a uma fonte que não se recomenda absolutamente pela sua estética.

Examinei igualmente dois belos medalhões que Rodolfo modelou para o tumulo de Augusto Severo. O retrato do desditoso arconauta está parecidíssimo. Na sala

ocupada por Henrique Bernardelli encontrei o nosso pintor a desenhar a ilustração de um conto de Rodrigo Otavio, que será publicado no próximo numero do excelente periódico a *Renascença*.

Admirei ainda uma vez o extraordinário retrato de Arthur Napoleão, um dos mais preciosos documentos de arte que o Brasil de hoje há de legar ao de amanhã, e vi, pela primeira vez, o de Modesto Brocos, terminado há dias. É outra pagina digna do futuro. O insigne pintor e água-fortista, que acaba de gravar o retrato de Raul Pompeia, viverá naquela tela com o seu ar melancólico e pensativo, e, a sua fisionomia de lutador.

Modesto Brocos estava também no atelier *Bernardelli*, onde trabalha. Fui encontra-lo a pintar um retrato de homem, copiado de uma fotografia. Quem é esse cavalheiro? perguntei.

Não sei, respondeu-me o artista; é um senhor de Pernambuco. A família encomendou este retrato ao X., mas como o X. está na Europa, incumbiram-me de pinta-lo.

Já é ter sorte!

Quem? Eu?...

Não, a família.

Decididamente, no tocante às belas artes, o diabo não é tão feio como se pinta. Já houve tempo em que nesta capital havia mais dinheiro e, por conseguinte, mais facilidade em gasta-lo; mas não creio que houvesse nunca tanto gosto. Hoje não há cidadão remediado que não procure meios e modos de encaixar no seu orçamento uma pequenina verba para objetos de arte, e a maior parte já prefere não possuir coisa alguma a colocar sobre os seus moveis ou pendurar nas suas paredes objetos indignos da casa de um homem que, embora pobre, tenha o sentimento do belo.

O comércio das terríveis oleografias, que insultavam os nossos olhos em toda a parte aonde íamos tem desaparecido completamente. Quando alguma é por acaso mandada para qualquer agencia de leilões, rola pelos cantos até que se transforme em lixo, a menos que se encontre afinal um papalvo que se namore dela, porque, enfim, ainda está para haver o ultimo papalvo, como houve o ultimo abencerragem.

De todos os estabelecimentos que possuímos para a compra e venda de objetos de arte, nenhum é mais exigente nem mais escrupuloso que a Galeria Cambiaso, o que faz necessariamente com que essa casa tenha a sua clientela especial e os seus preços não estejam ao alcance das bolsas menos providas. Pois bem: a Galeria Cambiaso faz negocio, e não sei de outro atestado mais persuasivo de que o nosso gosto pelas belas artes se vai desenvolvendo.

Não há muito tempo que essa casa recebeu alguns magníficos estudos de Souza Pinto, o acreditado pintor português que reside na França, onde se tornou um excelente interprete da natureza desse país. Pois bem, no intervalo de poucos dias esses quadrinhos tem desaparecido quase todos, e Souza Pinto não é pintor que se contente com um prato de lentilhas.

Na Galeria Rembrandt, outra casa onde as pinturas aparecem e desaparecem com a rapidez de um caleidoscópio, houve ultimamente uma exposição de trabalhos do aquarelista Arthur Ferreira, entre os quais figuravam algumas flores e parasitas dignas, realmente dos calorosos elogios que lhes não faltaram. Muitos desses trabalhos foram adquiridos pelos amadores, o que animou o artista para novos esforços.

Faço votos para que o mesmo aconteça aos que neste momento figuram na interessante exposição inaugurada na casa Vieitas. O proprietário deste estabelecimento, cujo credito é proverbial, teve a feliz ideia de animar os nossos pintores organizando nas suas lojas uma espécie de museu de arte contemporânea.

Não se pode dizer que o local se preste admiravelmente a exposições de pintura: há ali muita falta de espaço e luz, mas o Sr. Vietas está pronto a fazer todos os sacrifícios para remediar essa falha, desde que o publico se digne de que a sua boa vontade será recompensada. A exposição é interessante, já o disse, o Sr. Vieitas reuniu artistas de todas as categorias e de todas as idades, e essas promiscuidade, em que não se sente a intervenção oficial de um júri torna ainda mais curioso o certame.

Não há duvida que esse negociante, sem se dar ares de crítico nem de protetor das artes, e pretendendo, ao contrário, que estas o protejam, presta um bom serviço à nossa educação e aos nossos hábitos. Recomendo aos meus leitores uma visita a casa Vieitas.

A. A.

***O Paiz*, coluna *Palestra*, 27 de agosto de 1906**

No ultimo numero da interessantíssima revista *L'art et les artistes*, que se publica em Paris sob a direção do infatigável Armando Dayot, Camillo Lamonnier, escrevendo um luminoso artigo à acerca da obra fecunda e abundante de Alfred Stevens, que morreu anteontem, termina com estas palavras, [trecho ilegível...] dizer que o artista outrora, belo, robusto, muito alto, na sua força conquistadora e máscula, dava a impressão de um poderoso magnetismo de vida: “Aujourd’hui encore á travers l’age et la maladie, le buste évoque l’ampleur d’un fronton devasté aux intacts trophées frolés par v (ou) f aille altiéredes victoires”.

Para mostrar quanto é justa essa comparação inquietadora, acompanha o artigo um retrato de Alfredo Stevens, representando-o sentado numa poltrona, com a fisionomia abatida pela doença, toda a parte interior do corpo envolvida numa pesada manta, e os olhos fitos, com uma expressão de saudade, na palheta e nos pinceis abandonados sobre uma cadeira. Quando vi esse retrato fui procurar num dicionário a idade do pintor: nasceu em 1828; tinha, portanto 78 anos. Fiquei surpreso de o saber tão velho. Há certos artistas que pela natureza de suas obras, não aparecem ao nosso espírito senão com todos os encantos e vantagens da mocidade.

Ele tinha apenas 20 anos quando mandou ao *Salon* o seu primeiro quadro, mas só em 1885 a Mulher começou a aparecer e a dominar na sua obra: pode-se dizer que Alfredo Stevens foi o pintor por excelência da parisiense do segundo império e da terceira republica; deixa uma galeria feminina tão variada e completa, que imortaliza três ou quatro pintores.

Camille Lemonnier considera-o um pintor da história, porque, pintando a Mulher através da variado infinita da sua beleza móvel e das modas com que se avivam os seus sortilégios, ele exprimiu um dos aspectos do seu tempo. Durante muitos anos Stevens não pintou senão mulheres e os medalhões da pintura francesa embiravam com isso. Quem tem um talento com o teu, dizia-lhe em 1861 Robert Fleuy, a quem Lemonnier chama de “guichetier de l’idéal”, não escolhe os teus assuntos. Atira-se a

coisas mais consideráveis! Deixa-te de mulheres! Muda de gênero, e apanhas a medalha de ouro!

Guardai a vossa medalha, respondeu Stevens; eu guardo o meu gênero. Não o guardou até o fim. Acabou fazendo também paisagens, é verdade que com sucesso, e pintou, com Gervex, o famoso “Panorama do século”, que foi exposto em 1889 no jardim das Tulheiras, e no qual figurava uma enorme quantidade de retratos. Mas a Mulher será o único título que recomendará aos aplausos da posteridade, por acaso, nascido em Bruxelas, foi o mais parisiense dos belgas e o menos belga dos parisienses.

A.A.

O Paiz, Artes e Artistas, 21 de fevereiro de 1906

Antônio Parreiras parte hoje para a Europa, a bordo do *Atlantique*, que o leva a completar a grande cópia de documentos que já possui para a composição de um grande quadro – *A Conquista do Amazonas*, encomendado ao ilustre pintor brasileiro pelo governo do Estado do Pará. Terminada a exposição que nesse Estado, com extraordinário sucesso, fez o artista o ano passado, no belo teatro da Paz, o governador Dr. Augusto Montenegro, manifestou o desejo que Parreiras compusesse um grande quadro para o salão do Palácio de governo, ora em reconstrução.

O artista foi chamado a palácio e da conferência que teve com o Dr. Montenegro resultou o contrato em que ele se comprometeu a entregar ao Pará em dezembro de 1908, mediante a quantia de 40 contos, uma tela que cobrisse completamente a parede do fundo do salão, que mede 12,50 metros de largura por 10 de altura, sobre assunto históricode época remota, baseado em documento irrefutavelmente verdadeiro.

No dia imediato começou Parreiras na biblioteca do Estado, a pesquisar dos elementos constitutivos das propostas que ia fazer e das três que apresentou escolheu o Dr. Montenegro a da *Conquista do Amazonas*, exatamente aquela que mais seduzia o notável pintor brasileiro, tanto pela sua original beleza como por ser a que se baseia em mais amplos documentos de informações verdadeiras e por sua importância de acontecimento histórico, O documento que trata do assunto está assinado por 17 testemunhas de vista e foi detalhadamente descrito pelo padre Cristovão de Acunã e transcrito do espanhol pela revista do Instituto Histórico no volume correspondente ao segundo trimestre de 1865.

Deu-se o fato que Parreira vai concretizar na tela pelo mágico poder da sua paleta, em 16 de agosto de 1839, à margem do IV. Vão figurar nesse quadro, além dos soldados castelhanos e portugueses, padres, capuchinhos, mercenários, e da companhia de Jesus, mais 17 figuras, destacando-se entre elas a do bravo capitão mór o fidalgo Pedro Teixeira, da antiga casa portuguesa e a quem tanto deve o Pará pelo impulso que deu à colonização do território conquistado.

De posse desses documentos, regressou Parreiras ao Rio, passou longos dias entre os armários da valiosa Biblioteca Nacional a estudar os costumes da época e a completar os apontamentos que trouxe do Pará e do Amazonas. A esses apontamentos, aos esboços com que do norte vem munido acrescentou o artista as vistas que extraiu de uma valiosa coleção de desenhos pintados da natural por Codina, que no século XVII auxiliou poderosamente o explorador Alexandre R. Teixeira no seu percurso de grande parte do Amazonas.

Para a execução do quadro tem Parreiras indispensável cabedal sobre os costumes das ordens religiosas daquele período da nossa história, que figuram na expedição da conquista do Amazonas. [nome ilegível] e Racinet forneceram ao artista os dados preciosos sobre os costumes portugueses de então, mas Parreiras completara esses dados com os que colher em Lisboa, onde se demorará algum tempo antes de ir para Paris; aí preparará ele os estudos definitivos e os croquis do seu querido quadro, que será pintado no seu ateliê em São Domingos de Niterói. Como já tivemos ocasião de noticiar, o ateliê Parreiras foi para a composição desses quadros completamente reconstruído, sendo atualmente um dos mais belos e apropriados que a arte de pintar possui nesta capital. É um amplo salão fartamente iluminado por uma larga claraboia e dispondo de um espaço de 155 metros quadrados.

Parreiras tem já definitivamente orientada a linha de composição do seu quadro, as proporções das figuras e o agrupamento dos seus personagens, mas a falta de modelos nesta cidade, a escassez e carência de material de que necessita, como, por exemplo, os trajes dos seus personagens de confecção riquíssima etc. forçam-no à viagem que vai fazer a Lisboa, Paris, Londres e Holanda. Parte só, levando além dos documentos que já referimos, grande quantidade de aquarelas e desenhos sobre o assunto.

Que bons ventos o levem e que a arte, a sua grande e inseparável amiga, o traga breve, para novos e mais gloriosos triunfos.

Autor não identificado

Palavras-chave: Antônio Parreiras; *A Conquista do Amazonas*; Governo do Estado do Pará; Augusto Montenegro; Padre Cristóvão de Acunã; Pedro Teixeira; Biblioteca Nacional; Alexandre R. Teixeira.

***O Paiz*, coluna *Palestra*, 31 de julho de 1907**

Houve nesta cidade, ha poucos anos, uma associação que poderia ter prestado muito bons serviços, e alguns prestou, realmente, intitulada *Centro Artístico*; mas como no Rio de Janeiro, por via de regra, o que e bom dura pouco, o *Centro Artístico* pouco durou. Pouco durou, e nos seus últimos tempos se tornara ridículo, como tudo aquilo que, no Brasil, ha alguns anos atrás, direta ou indiretamente dissesse respeito às artes.

Quem lhe deu o tiro de honra foi um gaiato anônimo, na praça de touros da Rua das Laranjeiras, durante certa corrida em que os bois eram lidados por mulheres. Uma das "ninas toreras", fugindo a um animal, caiu sentada no chão, e o tal gaiato berrou imediatamente lá de cima: Machucou o centro artístico!

A gargalhada unânime, formidável, vibrante, que acolheu a pilhéria, foi a oração fúnebre de uma associação que tão de perto interessava à civilização intelectual do nosso país. Nunca mais se falou em Centro Artístico...

Hoje os tempos são outros. A cidade passou por uma grande transformação material, e é de presumir que essa transformação influísse beneficemente nos costumes e na educação estética do carioca. Temos o direito de contar agora com um "pessoal escovado". Se assim não for, tanto pior para nós.

Coelho Neto — e que mais autorizado nome poderia ser posto à frente de um movimento em favor da arte? — Coelho Neto, a quem, antes de mais nada, envio

sinceros parabéns, teve a bela, a generosa ideia de organizar uma associação no molde do extinto *Centro Artístico* e faz, empenho em alertar os antigos membros dessa instituição e quantos se interessem pelo desenvolvimento das letras e das artes no Brasil.

É vergonhoso para os créditos artísticos do nosso país que deixássemos de incorporar ao patrimônio da nação uma pintura de Rembrandt, vendida, há meses, por 800\$, no leilão Dias, ali na Rua do Rosário. Essa pintura saiu do Rio de Janeiro para nunca mais voltar... O diretor da Escola Nacional de Belas Artes viu-a no leilão e quis adquiri-la para a nossa pinacoteca; infelizmente, porém, aquele funcionário não dispõe de um vintém para tais aquisições, e é assim que tantos primores tem saído barra fora!

Um dos escopos da associação que Coelho Neto está organizando deve ser evitar, de qualquer forma, o êxodo das grandes obras de arte ainda existentes no Brasil, ou conseguindo do Congresso um credito a isso destinado, ou adquirindo por sua conta, para depois ceder ao Estado, pelo mesmo preço, todo e qualquer objeto digno de ser conservado no país. Espero que todos os nossos intelectuais se interessem pela nova sociedade, cuja primeira reunião se realizará no dia 8 de agosto próximo.

A. A.

Anexo 2 - Obras consultadas da Coleção Arthur Azevedo

Retratos avulsos (gravuras, desenhos e recortes)

Autor	Título	Técnica
Alberto	<i>Guilherme Braga</i>	Litografia
Allori (peint) Jazet (gravé)	<i>Judith</i>	Gravura em metal
Angelo Agostini	<i>General Manoel Luiz Osorio</i>	Litografia
Angelo Agostini	<i>Adelaide Riston</i>	Recorte de jornal
Angelo Agostini	<i>Camões</i>	Recorte de jornal
A.P.	<i>Raymundo da Silva e Cunha</i>	Litografia
A.P.	<i>Antonio Francisco Brandão</i>	Litografia
A. de Pinho	<i>Sebastião Chrysogno de Mello Tamborim</i>	Litografia
A. de Pinho	<i>Maria Velutti</i>	Litografia
A. de Pinho	<i>Manoel Antonio Vital</i>	Litografia
A. de Pinho	<i>Conselheiro Antonio</i>	Litografia
A. de Pinho	<i>José Maria da Silva</i>	Litografia
A. de Pinho	<i>Severiano Rodrigues</i>	Litografia
A. de Pinho	<i>Hilário Maximiano</i>	Litografia
A. de Pinho	<i>Marquez de Herval</i>	Litografia
A. de Pinho	<i>Duque de Caxias</i>	Litografia
A. de Pinho	<i>Joaquim Candido Soares</i>	Litografia
A. de Pinho	<i>Dr. Luiz Delfino dos Santos</i>	Litografia
A. de Pinho	<i>Dr. A. da Costa</i>	Litografia
A. de Pinho	<i>Isidoro Borges</i>	Litografia
A. de Pinho	<i>Dr. Jacy Monteiro</i>	Litografia
A. de Pinho	<i>Luiz Bartolomeu da Silva Oliveira</i>	Litografia
A. de Pinho	<i>D. Pedro I</i>	Litografia
A. de Pinho	<i>Vicente Joaquim</i>	Litografia
A. de Pinho	<i>Sem título</i>	Litografia
A. de Pinho	<i>Dr. Francisco Alves de Moura</i>	Litografia
A. de Pinho	<i>João Antonio Gonçalves</i>	Litografia
A. de Pinho	<i>D. Thereza Augusta de Azevedo Pinheiro</i>	Litografia
A. de Pinho	<i>Antonio Pedro de Carvalho</i>	Litografia
A. de Pinho	<i>Hilário Maximiano</i>	Litografia
A. de Pinho	<i>Manoel Francisco Perir eiras</i>	Litografia
A. de Pinho	<i>D. Carlota Leal Milliet</i>	Litografia
A. de Pinho	<i>O bacharel Segundino Tamborim</i>	Litografia

Arnaldo Fonseca	<i>Raphael Bordallo Pinheiro</i>	Clichê fotográfico
A. Maurin d`après le tableau de Pingret	<i>Le Duc de Choiseul (Gouverneur du Louvre)</i>	Gravura em metal
Arnavon Chanoine (pinx.) Adolphe Varin (sc.)	<i>Balechou (Jean Joseph)</i>	Gravura em metal
Auguste Sisson	<i>Duque de Sax</i>	Litografia
Auguste Sisson	<i>Sebastião do Rêgo Barros</i>	Litografia
Autor não identificado	<i>Silveira da Motta</i>	Litografia
Auguste Sisson	<i>João Mateus de Mattos</i>	Litografia
Auguste Sisson	<i>Jose Ascenço Costa Ferreira</i>	Litografia
Autor não identificado	<i>Oliveira Cabral</i>	Litografia
Auguste Sisson	<i>Gabriel Rodrigues dos Santos</i>	Litografia
Auguste Sisson	<i>Arthur Napoleão</i>	Litografia
Auguste Sisson	<i>João Mateus de Mattos</i>	Litografia
Auguste Sisson	<i>Sergio Teixeira de Macedo</i>	Litografia
Auguste Sisson	<i>C. Batista de Oliveira</i>	Litografia
Auguste Sisson	<i>Joaquim Pinto</i>	Litografia
Auguste Sisson	<i>Sem título</i>	Litografia
Auguste Sisson	<i>Sequeira</i>	Litografia
Auguste Sisson	<i>Sepetiba</i>	Litografia
Auguste Sisson	<i>D. Manoel Joaquim da Silveira</i>	Litografia
Auguste Sisson	<i>Conselheiro C. Baptista</i>	Litografia
Auguste Sisson	<i>Paulino José</i>	Litografia
Auguste Sisson	<i>Sousa e Melo</i>	Litografia
Auguste Sisson	<i>D. Pedro II</i>	Litografia
Auguste Sisson	<i>Barão de Piraquara</i>	Litografia
Auguste Sisson	<i>Gomes de Menezes</i>	Litografia
Auguste Sisson	<i>Jose Maria da Silva</i>	Litografia
Auguste Sisson	<i>Luiz Antonio Sampaio Viana</i>	Litografia
Auguste Sisson	<i>João Paulo dos Santos</i>	Litografia
Auguste Sisson	<i>Dionísio da Cunha Feijó</i>	Litografia
Auguste Sisson	<i>Gomes de Campos</i>	Litografia
Auguste Sisson	<i>Joaquim Marcelino de Brito</i>	Litografia
Auguste Sisson	<i>Jeronimo Francisco Coelho</i>	Litografia
Auguste Sisson	<i>Marques de Mont'Alegre</i>	Litografia
Auguste Sisson	<i>Barão de Iguarassú</i>	Litografia

A. Sisson	<i>D. Manoel de Assis Mascarenhas</i>	Litografia
Auguste Sisson	<i>Adelaide Christina da Silva Amaral</i>	Litografia
Auguste Sisson	<i>Barão de Muritiba</i>	Litografia
Auguste Sisson	<i>Cirurgião João Vicente Martins</i>	Litografia
Auguste Sisson	<i>S. A. Conde d'EU</i>	Litografia
Auguste Sisson	<i>Barão de Erval</i>	Litografia
Auguste Sisson	<i>Visconde de Itaborahy</i>	Litografia
Auguste Sisson	<i>Barão de Mauá</i>	Litografia
Auguste Sisson	<i>Na véspera do triunfo</i>	Litografia
Auguste Sisson	<i>Polydoro da Fonseca</i>	Litografia
Auguste Sisson	<i>Marques de Paraná</i>	Litografia
Auguste Sisson	<i>Assis Mascarenhas</i>	Litografia
Auguste Sisson	<i>D. Manoel Joaquim da Silveira</i>	Litografia
Auguste Sisson	<i>Barão de Ipojuca</i>	Litografia
Auguste Sisson	<i>Sem título</i>	Litografia
Auguste Sisson	<i>Francisco S. Torres Homem</i>	Litografia
Auguste Sisson (lith.) Victor Frond (photog.)	<i>Leopoldina Thereza e Isabel Christina</i>	Litografia
Auguste Sisson / Impresso na Heaton & Rensburg	<i>José Clemente Pereira</i>	Litografia
Auguste Sisson / Barandier	<i>João Callado</i>	
Auguste Sisson	<i>Ana Barbara de Lassis</i>	
Augusto Off	<i>Quintino Bocaiuva</i>	Litografia
Augusto Off	<i>Terceiro Centenário de Camões</i>	Litografia
Augusto Off	<i>Cons. José Maria da Silva</i>	Litografia
Autor não identificado	<i>François (Duc de Reichstadt)</i>	
Autor não identificado	<i>Dr. Francisco de Paula</i>	Litografia
Autor não identificado	<i>Kemble as Hamlet</i>	Gravura em metal
Autor não identificado	<i>Orleans (Louis-Philippe d'Orleans)</i>	Litografia
Autor não identificado	<i>Don Félix de Azara</i>	Litografia
Autor não identificado	<i>Orléans (Marguerite ...)</i>	Litografia
Autor não identificado	<i>Charles Lebrun</i>	Gravura em metal
Autor não identificado	<i>Charles-Nicolas Cochin</i>	Gravura em metal
Autor não identificado	<i>Boucicault</i>	Litografia
Autor não identificado	<i>Bossuet</i>	Litografia
Autor não identificado	<i>Henri de Mauperché</i>	Litografia
Autor não identificado	<i>Rachel</i>	Litografia
Autor não identificado	<i>Philippe V</i>	Gravura em metal
Autor não identificado	<i>Visconde de Sapucahy</i>	Suplemento de Os

		Contemporâneos
Autor não identificado	<i>Martin Francisco</i>	Litografia
Autor não identificado	<i>Antônio Joaquim de Mattos</i>	Litografia
Autor não identificado	<i>Retrato Alfonsus VI</i>	Gravura em metal
Autor não identificado	<i>Sarah Bernhardt</i>	Litografia
Autor não identificado	<i>Sampaio Ferraz</i>	
Autor não identificado	<i>General de Valleré</i>	Litografia
Autor não identificado	<i>Zumalacarréguy</i>	Gravura em metal
Autor não identificado	<i>Affonso de Albuquerque</i>	Litografia
Autor não identificado	<i>Gustave Courbet</i>	Litografia
Autor não identificado	<i>Anne de Clèves</i>	Litografia
Autor não identificado	<i>Montluc</i>	Litografia
Autor não identificado	<i>Samuel Bernard</i>	Litografia
Autor não identificado	<i>Claude Melan</i>	Gravura em metal
Autor não identificado	<i>Francisco de Sá Noronha</i>	Litografia
Autor não identificado	<i>Sarah Bernhardt</i>	Litografia
Autor não identificado	<i>Portrait de Coquelin Ainé</i>	Litografia
Autor não identificado	<i>Gonzalo Pizarro</i>	Litografia
Autor não identificado	<i>Homenagem a Henri G. Lombaerts</i>	Litografia
Autor não identificado	<i>Charles Le Brun (1º peintre du Roy)</i>	Gravura em metal
B. Audran	<i>Maria Desponsata Joseph</i>	Gravura em metal
Belmiro de Almeida	<i>S. A. I. D. Izabel</i>	Litografia
Boaventura (publicado em A Locomotiva)	<i>Desembargador Antônio Luiz</i>	Litografia
Boaventura (publicado em A Locomotiva)	<i>Dr. Manoel Victorino–</i>	Litografia
Boaventura (publicado em A Locomotiva)	<i>Conselheiro Antônio Carneiro</i>	Litografia
Calamatta (direxit.) J. Delboete (sculp.)	<i>Philippe Le Beau</i>	Gravura em metal
Ch. Coypel (imp.) Lépicie (sc.)	<i>Molière</i>	Gravura em metal
Chez Chaillou/ Lith. de Lemercier	<i>Le Prince de Joinville (Troisième fils du Roi)</i>	Litografia
Chez Chaillou/ Lith. de Lemercier	<i>Guillaume-Frédéric</i>	Litografia
Chez Chaillou/ Lith. de Lemercier	<i>Marie Caroline</i>	Litografia
Chez Rosselin (imp.)	<i>Marie Amélie (Reine des Français)</i>	Gravura em metal
Childe	<i>Augusto Teixeira de Freitas</i>	Água-forte
Cochin (del.) Ad Varin (sc.)	<i>J. M. Moreau</i>	Gravura em metal

D. A. de Sequeira (del.)	<i>Gomes Freire</i>	Gravura em metal
Decaisne (paint) Rebel (gravé)	<i>Clément</i>	Gravura em metal
Décio Villares	<i>D. Amanda Paranaguá</i>	Litografia
Décio Villares	<i>Xisto Bahia</i>	Litografia
Décio Villares	<i>D. Izabel</i>	Recorte de revista
Décio Villares	<i>D. Amanda Paranaguá</i>	Litografia
Desmaisons (del.)	<i>Victoria 1ª (Reine d'Angleterre)</i>	Litografia
Eliseu Visconti	<i>O Beijo da Gloria a Santos Dumont</i>	Litografia/ 1901
Ferdinand Delannoy	<i>Caroline Varner</i>	Litografia
Giorgio Vasari	<i>Benvenuto Cellini</i>	Gravura em metal
Giorgio Vasari (dip.) Pietro Ermini (dis.) Rafaele Morghen (inc.)	<i>Lorenzo de Medici</i>	Gravura em metal
Goya (pinx.) / F. Milius (sc.)	<i>Goya</i>	Gravura em metal
Guido Reni (dip.) G. Ferretti (dis.) Giov. Buonafede (inc.)	<i>Retrato de Mulher</i>	Gravura em metal
H. Grenaud (sc.) Cadart (imp.)	<i>Corot</i>	Gravura em metal
Henrique Bernardelli / gravado por Modesto Brocos	<i>Manoel Teodoro da Fonseca</i>	Água-forte
Henrique Bernardelli	<i>Leopoldo Miguez</i>	Água-forte
Jac Lubin (sculp.)	<i>Jacques Calot</i>	Gravura em metal
J. J. de Souza	<i>Montesquieu</i>	Gravura em metal
J. J. de Souza	<i>Médicis</i>	Gravura em metal
J. J. de Souza	<i>Heinecken</i>	Gravura em metal
J. J. de Souza	<i>Hecquet</i>	Gravura em metal
J. J. de Souza	<i>João Kepler</i>	Gravura em metal
J. J. de Souza	<i>Angelica Kauffmann</i>	Gravura em metal
J.J. de Souza	<i>D. João II</i>	Gravura em metal
Johnson, Wilson & Co (New York)	<i>Calhoun</i>	Gravura em metal
Johnson, Wilson & Co (New York).	<i>Sem título</i>	Gravura em metal
Johnson, Wilson & Co (New York)	<i>Winfield Scott</i>	Gravura em metal
Johnson, Wilson & Co (New York)	<i>W. Shult...</i>	Gravura em metal
Johnson, Wilson & Co (New York)	<i>Roger Sherman</i>	Gravura em metal
Johnson, Wilson & Co (New York)	<i>Willian H. Leuvar</i>	Gravura em metal
Johnson, Wilson & Co (New York)	<i>John Marshall</i>	Gravura em metal
Johnson, Wilson & Co (New York)	<i>Elizabeth Somerset</i>	Gravura em metal
Johnson, Wilson & Co (New York)	<i>J. C. Calhom</i>	Gravura em metal

York)		
Johnson, Wilson & Co (New York)	<i>Morris</i>	Gravura em metal
Johnson, Wilson & Co (New York)	<i>Liomg...</i>	Gravura em metal
Johnson, Wilson & Co (New York)	<i>William Moultrie</i>	Gravura em metal
Johnson, Wilson & Co (New York)	<i>H. Clac</i>	Gravura em metal
Johnson, Wilson & Co (New York)	<i>Gerg Clinton</i>	Gravura em metal
Johnson, Wilson & Co (New York)	<i>Denith Clin</i>	Gravura em metal
Johnson, Wilson & Co (New York)	<i>James Cooper</i>	Gravura em metal
Johnson, Wilson & Co (New York)	<i>Hamilton</i>	Gravura em metal
Johnson, Wilson & Co (New York)	<i>John Hancock</i>	Gravura em metal
Johnson, Wilson & Co (New York)	<i>Harrison</i>	Gravura em metal
Johnson, Wilson & Co (New York)	<i>James Madison</i>	Gravura em metal
Johnson, Wilson & Co (New York)	<i>G. Washington</i>	Gravura em metal
Johnson, Wilson & Co (New York)	<i>Joshua Barnaz</i>	Gravura em metal
Johnson, Wilson & Co (New York)	<i>John Barry</i>	Gravura em metal
Johnson, Wilson & Co (New York)	<i>Joel Barlow</i>	Gravura em metal
Johnson, Wilson & Co (New York)	<i>John Adams</i>	Gravura em metal
Johnson, Wilson & Co (New York)	<i>Washington</i>	Gravura em metal
Johnson, Wilson & Co (New York)	<i>Joseph Warren</i>	Gravura em metal
Johnson, Wilson & Co (New York)	<i>Antony Wayne</i>	Gravura em metal
Johnson, Wilson & Co (New York)	<i>Guitman</i>	Gravura em metal
Johnson, Wilson & Co (New York)	<i>[...] isher Ames</i>	Gravura em metal
J. P.	<i>João Francisco Lisboa</i>	Gravura em metal
Lanté del. / Gatine sculp.	<i>Marie Stuart</i>	Gravura em metal
Lafosse d`après Bernard	<i>La Sultane</i>	Litografia
Le Clerc (del.) Benoist (sc.)	<i>Rubens</i>	Gravura em metal
Leonardo Da Vinci (pinx.)	<i>São João Batista</i>	Gravura em metal
Luigi Bardi impresse	<i>Michelangiolo</i>	Gravura em metal

	<i>Buonarroti</i>	
Manuel de Macedo (des.) Alberto (gravou)	<i>Antônio R. Sampaio</i>	Litografia
Manuel Salvador Carmona (gravé)	<i>François Boucher</i>	Gravura em metal
M.A.S.	<i>Victor Meirelles</i>	Litografia
Menendez (paint.) Oleszczynski (gravé)	<i>Elisabeth Farnésel</i>	Gravura em metal
Maфра (des.) Hopwood (sc.)	<i>A. F. Dutra e Mello</i>	Gravura em metal
Menageot (del.) P. Adolphe Varin (sc.)	<i>Bartolozzi (Francesco)</i>	Gravura em metal
Modesto Brocos	<i>Camillo de Monserrat</i>	Água-forte / 1905
Modesto Brocos	<i>Mendes da Rocha</i>	Água-forte
Modesto Brocos	<i>Prudente de Moraes</i>	Água-forte
Modesto Brocos	<i>Augusto Teixeira de Freitas</i>	Água-forte
Modesto Brocos	<i>Lauro Muller</i>	Água-forte
Modesto Brocos	<i>Francisco Leite Bittencourt Sampaio</i>	Água-forte
Modesto Brocos	<i>João de Saldanha da Gama</i>	Água-forte
Modesto Brocos	<i>Martins Junior</i>	Água-forte
Modesto Brocos	<i>Magalhães de Azeredo</i>	Água-forte
Modesto Brocos	<i>Dona Thereza Christina</i>	Água-forte
Modesto Brocos	<i>Ubaldo</i>	Água-forte
Modesto Brocos	<i>Rezende</i>	
M.F. Dien (sc.)	<i>C. E. de Nieuwerkerke (Membre de l'institut)</i>	Gravura em metal
Musée Archéologique de Bruges	<i>Portrait de Charles- Quint Jeune</i>	Gravura em metal
Musée du Louvre	<i>Rembrandt</i>	Cartaz
Pedro Américo	<i>A Violinista</i>	Recorte colado sobre papel
P. Degobert	<i>Antoine Van Dick</i>	Litografia
Rafael (pinx.)	<i>Rafael Sanzio (autorretrato)</i>	Gravura em metal
Raffaello Morghen (dis. e inc.) Luigi Bardi impresse.	<i>Michelangelo Buonarroti</i>	Gravura em metal
Rembrandt (pinx.)	<i>Saskia Wilenburgh – femme de Rembrandt</i>	Gravura em metal
Rembrandt (pinxt.) Vion sc.	<i>L'homme qui rit (Musée de Dresden)</i>	Litografia
Revue Illustrée	<i>Sarah Bernhardt</i>	Litografia
Rubens (pinx.)	<i>Vandick & Rubens</i>	Gravura em metal
Selésa (dessin.)	<i>J. Winckelman</i>	Gravura em metal
Souza	<i>D. Fernando</i>	
Souza	<i>Thomas Annuniação</i>	Gravura em metal
Souza	<i>José da Silva Carvalho</i>	Gravura em metal
St. Aubin (del.) Ad. Varin	<i>Nicolas de Launay</i>	Gravura em metal

(sc.)		
Se Ipsum (pinx.) Calamatta (sc.) London Virtue & co.	<i>Bartoloméo Esteban Murillo</i>	Gravura em metal
Suplemento Os Homens do dia	<i>Teixeira da Rocha</i>	Litografia
Sousa	<i>Luiz Pistarini</i>	Litografia
Se Ipsum pinxt. / Calamatta sculp.(London Virtue & cº)	<i>Murillo</i>	Gravura em metal
Suplemento Semana Ilustrada	<i>Ernesto Rossi</i>	Litografia
Supplément de la Chronique Parisienne	<i>Un Écrivain Public en Espagne</i>	Litografia
Supplement to the Illustrated London News, May 25, 1878.	<i>Prince Albert Victor of Wales and Prince George Frederick of Wales</i>	Litografia
Tipographia Nacional (imp.)	<i>Almirante Cochrane (Marquês do Maranhão)</i>	Litografia
Tortebat (pinx.) Edelinck (sc.)	<i>Gerard Edelinck</i>	Gravura em metal
T. Lawrence (del.) W. Skelton (sculp.)	<i>Sir Iohn Sinclair</i>	Gravura em metal
Vandyck (pinx.) / gravador não identificado	<i>D. Carlos Príncipe</i>	Gravura em metal
Velásquez (pinx.) Goya (sc.)	<i>Pierre Paul Rubens</i>	Gravura em metal
Vincenzo Gozzini (dis.) Rafaele Morghen (inc)	<i>Giovanni Boccacio</i>	Gravura em metal

Caricaturas e retratos (representando Arthur Azevedo)

Autor	Título	Técnica
Augusto Rocha	Caricatura de Arthur Azevedo	Bico de pena
Autor não identificado	Caricatura de Arthur Azevedo	Bico de pena (Publicado no <i>Antônio Maria</i> – Lisboa)
Bybyo	Caricatura de Arthur Azevedo	Bico de pena (Publicado em <i>O Tagarela</i> , 1904)
Charge de Kalisto	Caricatura de Arthur Azevedo	Bico de pena
Charge de Raul Pompéia	Caricatura de Arthur Azevedo	Bico de pena
Charge de Gil	Caricatura de Arthur Azevedo	Bico de pena
Henrique Bernardelli	Retrato de Arthur Azevedo	Gravura em metal

		(Revista Renascença, 1904)
Julião Machado	Caricatura de Arthur Azevedo	Bico de pena
Julião Machado	Caricatura de Arthur Azevedo	Bico de pena
L. Amaral (desenhou)	Retrato de Arthur Azevedo	Bico de pena

Paisagens e monumentos arquitetônicos (gravuras)

Autor	Título	Técnica
Autor não identificado (Galerie Du Palais)	Entrée de La Cavée	Litografia
Autor não identificado (Galerie Du Palais)	Église de Louviers	Litografia
Autor não identificado	Paisagem Tomada	Litografia
Autor não identificado	Théâtre Sarah Bernhardt	Litografia
Autor não identificado (Galerie du Palais)	Voyage en Poste	Litografia
Autor não identificado	Le Dernier Voyage	Litografia
Autor não identificado	L'ecole moderne	Litografia
Autor não identificado	Monument of Gen	Litografia
Clovis Arrault (des. e lito)	Inauguração das obras de abastecimento do Rio de Janeiro	Litografia
Eduardo de Martino (des.)	Passagem do Curuzú	Litografia
Eugène Delacroix (paint) Frilley (gravé)	Prise de Constantinople	
F. M. Giuntotardi & A. Testa fecero	Veduta Del Ponte dell Acquoria a Tivoli	Gravura em metal
Franz H. Carls	Cidade de Santo Agostinho	Litografia
Franz H. Carls	Apipucos	Litografia
Franz H. Carls	Panorama de Olinda	Litografia
Franz H. Carls	Ponte da Boa Vista	Litografia
Franz H. Carls	Pernambuco	Litografia
Franz H. Carls	Entrada da Barra do Recife	Litografia
Franz H. Carls	Ponte S. Isabel	Litografia
Franz H. Carls	Pateo do Terço	Litografia
Franz H. Carls	Rua Barão da Victoria	Litografia
Franz H. Carls	Theatro de S. Isabel	Litografia
Franz H. Carls	San Jose	Litografia
Franz H. Carls	Continuação das Vistas da Passagem de	Litografia

	Magdalena	
Franz H. Carls	Olinda	Litografia
Franz H. Carls	Propriedade do Dr. Augusto Frederico	Litografia
Franz H. Carls	Soledade	Litografia
Franz H. Carls	Ponte de Uchôa	Litografia
Franz H. Carls	Caxangá	Litografia
Franz H. Carls	Sítio de João José	Litografia
Franz H. Carls	Ponte da Passagem da Magdalena	Litografia
Manoel Ricardo Couto	Vista de Alagoas – cidade de Maceió	Litografia
Manoel Ricardo Couto	Vista do Pará – cidade de Belém	Litografia
Olivier (lith.)	Fonte Medina	Litografia
Pedro Américo (des.) Suplemento de A Vida Fluminense	A Rendição de Uruguaiana	Litografia
Pedro Américo (des.) A. de Pinho (lith.)	O Ataque da Ilha da Redenção	Litografia
Rafael Sanzio	Aboboda de igreja	Gravura em metal
Suplemento de <i>A Locomotiva</i>	Hosp. Santa Beneficência Portuguesa	Litografia
H. J.	Imperial Instituto Artístico	Litografia
Victor Frond (phtog.) Lemercier (imp.)	Fazenda do Secretário	Litografia
Victor Meirelles (pinx.)	A Passagem de Humaitá	Litografia
Victor Meirelles (fecit.) D. J. Anderson (sculp)	A Primeira Missa no Brasil	

Representações diversas (cenar clássicas, costumes, motivos religiosos e cenar orientais)

Autor	Título	Técnica
A. Maurin (del)) C. Motte (lith)	<i>Le Repas interrompu</i>	Litografia
Angelo Agostini	<i>Atentado contra Prudente de Moraes</i>	Litografia
Ary Scheffer (pinx.) Ch. Sicard (sc.)	<i>Monte Parnaso</i>	Gravura em metal
Autor não identificado	<i>La Force de L'amour</i>	Litografia
Autor não identificado	<i>Les Musicens de la Rue</i>	Litografia
Autor não identificado	<i>Homme, Femme et Enfant</i>	Litografia
Bellay (del) C. Motte (lith)	<i>Atelier de Truchot</i>	Litografia
Bellay (del) C. Motte (lith)	<i>Les Baigneuses</i>	Litografia

Cederquists Graf.	<i>Le Mari malade</i>	Litografia
Cederquists Graf.	<i>Feuerstein</i>	Litografia
Cederquists Graf.	<i>Bronzewaffen</i>	Litografia
Cederquists Graf.	<i>Bronzearbeiten</i>	Litografia
Cederquists Graf.	<i>Hangegeafts</i>	Litografia
Cederquists Graf.	<i>Goldschmuck</i>	Litografia
Cederquists Graf.	<i>Goldschmuck</i>	Litografia
Cederquists Graf.	<i>Spangen</i>	Litografia
Cederquists Graf.	<i>Silber</i>	Litografia
Cederquists Graf.	<i>Altarschmuck</i>	Litografia
Cederquists Graf.	<i>Teil Des</i>	Litografia
Cederquists Graf.	<i>Teil Des</i>	Litografia
Cederquists Graf.	<i>Mitra</i>	Litografia
Cederquists Graf.	<i>Ruckseite</i>	Litografia
Cederquists Graf.	<i>Details Der Mitra</i>	Litografia
Cederquists Graf.	<i>Goldschnalle</i>	Litografia
Cederquists Graf.	<i>Stickerel</i>	Litografia
Cederquists Graf.	<i>Reliquien</i>	Litografia
Cederquists Graf.	<i>Heiligen</i>	Litografia
Delaroche (pinx.) H. Dupon (sc)	<i>Le Cabinet de Travail D'Alexandre Dumas</i>	Gravura em metal
De la Rire (peint) F. Schoreder (grave)	<i>Le Loisirs de Virgile</i>	Gravura em metal
E. Rudaux (pinx et sculp.)	<i>The Ballad Seller</i>	Gravura em metal
Eduard Girardet (pinx.) Amédée Varin (sc.)	<i>L'improvisateur</i>	Gravura em metal
F. Hillermacher (pinx.) Aug Ledoux (sc.)	<i>Joueuse de Cistre</i>	Gravura em metal
Fragonard del.	<i>Olivier Cromwell</i>	Gravura em metal
Félix Bracquemond	<i>La Rixe</i>	Gravura em metal
F. Hillermacher (pinx.) Aug Ledoux (sculp)	<i>Ateliê de Velasquez</i>	Gravura em metal
Fortuny pinx.	<i>Le Papillon</i>	
Gleyre (pinx.) J. Aubert (lith)	<i>Venus</i>	Litografia
Gustave Doré	<i>D. Quixote</i>	Gravura em metal
I. W. Baumgartner (inv et del)	<i>L'Afronomie</i>	Gravura em metal
J. Aubert (peint) Thibault (gravé) Goupil (imp.)	<i>Le fil rompu</i>	Gravura em metal
J. L. Gerome (peint) Goupil (imp.)	<i>Une Collaboration</i>	Fotogravura
J. E. Leman (pinx.) Bertauts (imp.) F. Giacomotti (lith.)	<i>Combat de Cavaliers Contre des Fantassins</i>	Litografia
Lalaisse (sc.) Lemer cier (imp.)	<i>La Mort de Gericault</i>	Gravura em metal

Marin Lavigne (del) C. Motte (lith)	<i>Eve Effeillant des Roses</i>	Litografia
Moreau (pinx) Morse (sculp)	<i>Le Jour du Mariage</i>	Gravura em metal
Manuel de Macedo (des.) Alberto (gravou)	<i>Gado passando o rio</i>	Litografia
Rafaella Sanzio (inv) Nicola Ortis (dis) Pasquale Prola (inc)	<i>La Virtú</i>	Gravura em metal
Rafaella Sanzio (inv) Nicola Ortis (dis) Federico Seifert (inc)	<i>- Il Terremoto e La Morte di Stefano</i>	Gravura em metal
Rafaella Sanzio (inv) Nicola Ortis (dis) Tullio Marcucci (inc)	<i>- La Pentecoste</i>	Gravura em metal
Rafaella Sanzio (inv) Nicola Ortis (dis) Tommaso di Lorenzo (inc)	<i>- Il Risanamento Dello Storpio</i>	Gravura em metal
Rafaella Sanzio inv./ Nicola Ortis dis. / Tommaso di Lorenzo inc.)	<i>Quattro Rettangoli</i>	Gravura em metal
Rafaella Sanzio (inv) Nicola Ortis (dis) Tommaso di Lorenzo (inc)	<i>Jesus Christ (Rafaella Sanzio inv./ Nicola Ortis dis. / Tommaso di Lorenzo inc.)</i>	Gravura em metal
Rafaella Sanzio (inv) Nicola Ortis (dis) Tommaso di Lorenzo (inc)		Gravura em metal
Rafaella Sanzio (inv) Nicola Ortis (dis) Tommaso di Lorenzo (inc)	<i>I Quattro Triangolari</i>	Gravura em metal
Rafaella Sanzio (inv) Nicola Ortis (dis) Tommaso di Lorenzo (inc)	<i>La Pesca Miracolosa</i>	Gravura em metal
Rafaella Sanzio (inv) Nicola Ortis (dis) Tommaso di Lorenzo (inc)	<i>La Conversione di S. Paolo</i>	Gravura em metal
Rafaella Sanzio (dip) Filipo Severati (dis) Oswald Ufer (inc.)	<i>Velásquez</i>	Gravura em metal
Rafael (pinx)Vitali (sc.)	<i>Les Jets D'eau</i>	Gravura em metal
Jean Honoré Fragonard (peint)	<i>Les Petards</i>	Litografia
Sonnerat (pinx) Poisson (sculp)	<i>Fête</i>	Gravura em metal
Sonnerat (pinx) Poisson (sculp)	<i>20. Convod Chinois</i>	Gravura em metal
Sonnerat (pinx) Poisson (sculp)	<i>Sem título</i>	Gravura em metal
Sonnerat (pinx) Poisson (sculp)	<i>Mandarin accompagné de ses bourreaux</i>	Gravura em metal
Sonnerat (pinx) Poisson (sculp)	<i>Fête de Feu</i>	Gravura em metal
Sonnerat (pinx) Poisson (sculp)	<i>Saniassi</i>	Gravura em metal
Sonnerat (pinx) Poisson (sculp)	<i>Pandaron</i>	Gravura em metal
Sonnerat (pinx) Poisson (sculp)	<i>Carépatré-Pandaron</i>	Gravura em

		metal
Sonnerat (pinx) Poisson (sculp)	<i>Paéni Caori</i>	Gravura em metal
Sonnerat (pinx) Poisson (sculp)	<i>Cachi-Caori</i>	Gravura em metal
Sonnerat (pinx) Poisson (sculp)	<i>Tadin</i>	Gravura em metal
Sonnerat (pinx) Poisson (sculp)	<i>Chef des Tadins</i>	Gravura em metal
Sonnerat (pinx) Poisson (sculp)	<i>Satadéven</i>	Gravura em metal
Sonnerat (pinx) Poisson (sculp)	<i>Vaichenavin</i>	Gravura em metal
Sonnerat (pinx) Poisson (sculp)	<i>Poutonari</i>	Gravura em metal
Sonnerat (pinx) Poisson (sculp)	<i>Poutchari</i>	Gravura em metal
Sonnerat (pinx) Poisson (sculp)	<i>Pénitent Indien</i>	Gravura em metal
Sonnerat (pinx) Poisson (sculp)	<i>Vatapatrachai</i>	Gravura em metal
Sonnerat (pinx) Poisson (sculp)	<i>Vue de la ville de Canton</i>	Gravura em metal
Stohard (peint) A. Zechin (gravé)	<i>Streit</i>	Gravura em metal
Taunay	<i>Desembarque da Princesa Real de Reino Unido, Portugal e Brasil</i>	Litografia
P. A. Wille fils (peint) Muller (gravé)	<i>La Madonna</i>	Gravura em metal
Victor Meirelles (des.) Publicação do periódico <i>O Figaro</i> .	<i>Assalto e Ocupação de Curuzú</i>	Litografia
Watteau (pinx) Aubert (sc.)	<i>Idole de La Déesse</i>	Gravura em metal
Watteau (pinx) W. French (sc.)	<i>As Mascaras</i>	Gravura em metal

Pinturas (Óleo sobre tela)

Autor	Título	Técnica	Data / Medida
1. Antônio Parreiras	<i>Igreja de Nossa Senhora da Boa Viagem (Icaraí – Niterói)</i>	Óleo Sobre tela	Sem data / 15 x 31 cm
2. Antônio Parreiras	<i>Burros do sertão</i>	Óleo Sobre tela	1899 / 25 x 33 cm
3. Antônio Parreiras	<i>Conquista do Amazonas (estudo)</i>	Óleo Sobre tela	1906 / 95 x 132 cm
4. Augusto Off	<i>Retrato de mulher</i>	Óleo Sobre tela	Sem data / 41 x 55 cm
5. Augusto Off	<i>Retrato de homem</i>	Óleo Sobre tela	Sem data / 40 x 53 cm
6. Augusto Off	<i>Retrato de homem</i>	Óleo Sobre tela	Sem data / 38 x 52 cm
7. Augusto Off	<i>Retrato de menina</i>	Óleo Sobre tela	Sem data / 39 x 53 cm
8. Aurélio de Figueiredo	<i>Um ponto de Petrópolis</i>	Óleo Sobre tela	Sem data / 28 x 38 cm
9. Autor não identificado	<i>Barco em tempestade ao luar</i>	Óleo Sobre tela	Sem data / 49 x 42 cm
10. Autor não identificado	<i>Retrato de homem</i>	Óleo Sobre tela	Sem data / 32 x 48 cm
11. Autor não identificado	<i>Retrato de homem de perfil</i>	Óleo Sobre tela	Sem data / 29 x 37 cm
12. Autor não identificado	<i>Retrato de homem</i>	Óleo Sobre tela	Sem data / 41 x 55 cm
13. Autor não identificado	<i>Paisagem no campo</i>	Óleo Sobre tela	1893 / 26 x 36 cm
14. Autor não identificado	<i>Representação de São Pedro</i>	Óleo Sobre tela	Sem data / 40 x 60 cm
15. Belmiro de Almeida	<i>Retrato de mulher</i>	Óleo Sobre tela	1895 / 33 x 41 cm
16. Briburger	<i>Costureira</i>	Óleo Sobre tela	Sem data / 28 x 38 cm
17. E. Médard.	<i>Soldado na neve</i>	Óleo Sobre tela	Sem data / 29 x 39 cm

18. Eliseu Visconti	<i>A Lavadeira</i>	Óleo Sobre tela	1890 / 25 x 41 cm
19. Frederico Desidério de Barros	<i>Incêndio no Hotel Rivoly</i>	Óleo Sobre tela	1897 / 48 x 64 cm
20. Henrique Bernardelli	<i>Vitraux</i>	Óleo Sobre tela	Sem data / 32 x 48 cm
21. Gastão Formenti	<i>Paisagem</i>	Óleo Sobre tela	Sem data / 28 x 22 cm
22. Giambattista Pagani	<i>Paisagem</i>	Óleo Sobre tela	Sem data / 28 x 38 cm
23. Giovanni Batista Castagneto	<i>Marinha</i>	Óleo Sobre tela	Sem data / 23 x 40 cm
24. Gustavo Dall'área	<i>Rua São Francisco Xavier</i>	Óleo Sobre tela	Sem data / 26 x 36 cm
25. Hans Hinrich Rundt	Burgomestre de Hamburgo	Óleo Sobre tela	Sem data / 25 x 33 cm
26. Henrique José Silva	<i>Retrato de Dom Pedro I</i>	Óleo Sobre tela	Sem data / 32 x 48 cm
27. Jean Leon Pallière	<i>Estudo de figura</i>	Óleo Sobre tela	Sem data / 28 x 22 cm
28. Louis Auguste Moreaux	<i>O viajante</i>	Óleo Sobre tela	Sem data / 30 x 24 cm
29. Louis Lartigau	<i>Le Matin</i> (forêt de Fontainebleau)	Óleo Sobre tela	Sem data / 26 x 36 cm
30. Louis Lartigau	<i>Le Soir</i> (forêt de Fontainebleau)	Óleo Sobre tela	Sem data / 26 x 36 cm
31. Louis Lartigau	<i>As quatro estações</i>	Óleo Sobre tela	Sem data / 23 x 40 cm
32. Manuel Teixeira da Rocha	<i>Estudo (retrato de homem)</i>	Óleo Sobre tela	Sem data / 48 x 64 cm
33. Numa Ayrinhac	<i>A engomadeira</i>	Óleo Sobre tela	Sem data / 21 x 38 cm
34. Porciúncula de Moraes	<i>Paisagem de Niterói</i>	Óleo Sobre tela	Sem data / 25 x 39 cm
35. Porciúncula de	<i>Pensativa</i>	Óleo Sobre tela	Sem data / 25 x 33 cm

Morais			
36. Raimundo João Ribeiro	<i>Reflexo</i>	Óleo Sobre tela	Sem data / 26 x 35 cm
37. Stefano Cavallaro	<i>Natureza morta</i>	Óleo Sobre tela	Sem data / 24 x 33 cm
38. Victor Meirelles	<i>Cabeça de Soldado</i> (estudo do quadro <i>Batalha dos Guararapes</i>)	Óleo Sobre tela	Sem data / 49.5 x 42.5 cm
39. Victor Meirelles	<i>Retrato de homem</i>	Óleo Sobre tela	Sem data / 40 x 60 cm

Livros

Autor	Título	Data	Demais informações
Brockedon, William	<i>Italy, Classical, Historical and Picturesque</i>	Sem data	Ilustrado com 60 estampas
Dayot, Armand	<i>L'Image de la Femme.</i> Librairie Hachette et C.	1899	Contém 327 ilustrações e 19 gravuras. Com dedicatória de Belarmino Carneiro para Arthur Azevedo (19/10/1901)
Duplessis, Georges	<i>Historie de La Gravure en Italie, en Espagne, en Allemagne, dans les Pays-Bas, en Angleterre et en France.</i>	Sem data	
Duplessis, Georges	<i>Les Merveilles de La Gravure.</i> Librairie Hachette et C. Boulevard St. Germain, 79 Paris	1882	Ilustrado com 79 estampas gravadas sobre madeira.
Gonse, Louis	<i>Les Chefs des Ouvres des Musées de France.</i> Paris. Société Française D'Éditions D'Art.	Sem data	Ilustrado com 30 gravuras. .
Kolstoi, Casimiro Estevan	<i>La Galeria Internacional – coleccion de cien cuadros escojidos de artistas antiguos y modernos.</i> Tomo IV. John C. Yorston Y CA., Editores. Imprenta de George Barrie.	Sem data	

Lafenestre, Georges	<i>La Peinture em Europe - Florence.</i> Librairies Imprimeries Reunies. 7, rue Saint-Benoit.	Sem data	Ouvrage orné de cent reproductions photographiques.
Lejeune, Théodore	<i>Guide Théorique et Pratique de L'Amateur de Tableaux.</i> Études sur les imitateurs et les copistes des maitres de toutes les écoles. Tome Trisième. Paris, Jules Renouard Libraire-Éditeur	1865	
Milès, L. Roger	<i>Art et Nature.</i> Études brèves sur quelques artistes d'hier et de aujourd'hui avec 35 Eaux-Fortes, Héliogravures et Lithographies originales.	Sem data	Librairie Artistique G. Boudet, Editeur. 197, Boulevard St. Germain. Paris.
Muntz, M. Eugène	<i>La Renaissance en Italie et en France</i>	1885	Ilustrado com 300 gravuras. Com dedicatória de Urbano Duarte: "Ao Arthur Azevedo na noite de recita do autor de <i>Mercúrio</i> , a melhor Revista de Ano que tem sido representada no Rio de Janeiro, 5 de abril de 1887").
Pereire, Galerie de M.M	<i>Catalogue des Tableaux Anciens & Modernes des Diverses Écoles</i>	1872	
Picart, Bernard	<i>Impostures, Innocentes, ou Recueil D'Estampes d'après divers peintres illustres, tels que Rafael, Le Guide, Carlo Maratti, Le Poussin, Rembrandt, & c.</i>	1734	Ilustrado com 58 gravuras
Poncé, M.	<i>Les Illustres Français ou Tableaux Historiques des Grands Hommes de La France.</i>	Sem data	Chez l'Auteur, rue St. Hyacinthe, n° 19 et chez les principaux M. d'Estampes et Libraires de l'Europe.
Silvestre, Théophile	<i>Histoire des Artistes Vivants français et étrangers</i>	1856	Illustrée de 10 portraits pris au daguerreotype et gravés sur acier.
Winkelmann, Giovanni	<i>Storia Delle Arti Del Disegno (Tomo Terzo)</i>	1784	Roma dalla stamperia Pagliarini

Álbuns, Catálogos e Revistas:

- Álbum sem título – 13 estampas ilustrando Friedrich der Grosle. Com anotação de Arthur Azevedo: “Quatorze estampas ilustrando fatos da vida de Frederico ‘o grande’. Pertencia ao espólio do colecionador João Alves Mendes da Silva. Deu-me as o Sr. Frederico Pinheiro em 29 de outubro de 1901”.
- Álbum sem título – 15 estampas. Com anotação de Arthur Azevedo: “Quinze magníficas estampas do século XVIII, arrancadas de um livro de viagens. Pertencia ao espólio do colecionador João Alves Mendes da Silva. Deu-me as o Sr. Frederico Pinheiro em 29 de outubro de 1901”.
- Álbum *Souvenir de Bordeaux* – 15 estampas sem identificação de autoria.
- Álbum sem título – 59 imagens (recortes de jornais e revistas) citando os artistas J. G. Waldtreich e J. de Vifscher.
- Álbum sem título – 10 imagens. Com anotação de Arthur Azevedo: “Estão aqui dentro dez estampas (nº 5, 10, 12, 18, 19, 22, 25, 26, 31 e 35), faltando, por conseguinte as de nº 1 a 4, 6 a 9, 13 a 17, 20, 21, 23, 24, 27 a 30 e 32 a 34 da série de quarenta estampas intitulada *Histoire des a Tions Extraordinaires de Samson*, desenhadas por François Verdier (1651 – 1730) em 1698, e publicadas em princípio do século XVIII, em Paris, pelo celebre gravador-escritor François Chereau (1680 – 1729). As de nº 5 a 19 foram gravadas por Charles Simonneau (1639 – 1728), as de nº 10, 22, 26 e 35 por Jean Baptiste de Poilly (1669 – 1728), as de nº 12 a 18 por Jean Audran (1667 – 1752), e as de nº 25 a 31 por Benoît Audran, irmão do precedente (1661 – 1721). Todos esses gravadores foram notáveis. As trinta que faltam foram gravadas, não só, por esses mesmos artistas, como pelo próprio Verdier, o desenhador, e por Guspard Duchange (1666 – 1757). As de nº 5, 17, 26 e 31 pertencem ao 1º estado; as vistas ao 2º, porque trazem Adresse e Chereau. Não obstante terem as margens cortadas e haverem sido recentemente coladas em papel, as estampas, que adquiriram um bela [trecho ilegível] e se acham relativamente bem conservadas [trecho ilegível] da de nº 26 que infelizmente está rasgada [...]. Essas dez estampas me foram mandadas hoje pelo Dr. Antônio Cambiaso. Botafogo (Rua Pinheiro Guimarães, 19), 16 de junho de 1902”.
- Álbum sem título – 45 estampas. Com anotação de Arthur Azevedo: “45 estampas de Amsterdam, sendo 40 numeradas. Gravadas por A. Lutz e W. H. Hoogkamer. Presente que me fez o Sr. Francisco Rodrigues de Paiva em setembro de 1902”.
- Álbum s/título – 40 estampas. Com anotação de Arthur Azevedo: “40 estampas alemãs arrancadas de um livro imenso em português e apresentando vários países. Cinco dessas estampas são gravadas por Winkles e Fromel, 2 por Kunstverlag, 1 por cada um dos seguintes gravadores: Winkles, Herzer, Worms, Lambert, Rudolph, Rosmaisler, Gugeler, Schnell e Abresch. As demais são anônimas. Pertenceram ao espólio do colecionador João Mendes Alves da Silva. Comprei-as do Dr. Francisco Rodrigues e Paiva [trecho ilegível] que as arremataria em leilão”.

- Álbum de estampas sem título. Com anotação de Arthur Azevedo em francês e português: “Garnier (Jean Jacques –). Figuras de *L’histoire de France*, dessinés par J. M. Moreau le jeune et grave par Le Bas, avec des explications par allé Garnier, Paris 1785. 164 planches (comprises 4 cartes) jusque a l’anne 1356. Para em 16 livraisons a 60 fr..., et plus cher avant la lettre. On y reunit quelque foi, 36 pl. de une suite du [...] commancée par Le Bas, em 1778, d’apres les dessins de Lépicié et de Monet, est qui ont été supprineés et ramplacées par de nouvelle planches d’apres Moreau. Les pl. faisaient partie de trois exemplaires divers. Brunnet [...] amel du libraire. Das 36 estampas de Lépicié e Monet que foram substituídas, tem este exemplar 27, sendo as restantes nove de Moreau, a saber: Lépicié – nº 2, 3 a 7, 9, 10, 12 a 14, 17, 18, 20 a 27, 30. Monet – nº 1, 15, 16, 19, 36. Moreau – nº 8, 11, 28, 29, 31 a 35. As posteriores ao nº 36 também são de Moreau. As 4 cartas geográficas são do atlas de Mentelle, nº 1, 39, 95 e outras que faltam neste exemplar. Muitas estampas não foram gravadas por Le Bas, mas sim sob sua direção. A última estampa, nº 160 refere-se ao ano de 1303. As datas das gravuras deste exemplar são de 1778 a 1790. A estampa nº 16 “*Enfans de Clodomir massacrés par leur onclé*”, por Monet, é o mesmo assunto da nº 8 “*Massacre de fils de Clodomir*”, por Moreau. É claro que a nº 8, sem dúvida outro assunto, era de Lépicié ou Monet. Em lugar da estampa nº 128 está outra nº 114, e em lugar do nº 143 está outra nº 129. Consequências das publicações por fascículos”.

- Álbum sem título com 13 gravuras (vistas da Itália impressas na Lemer cier - Paris).
- Álbum sem título com 9 litografias (vistas da Itália impressas na Lemer cier - Paris).
- Álbum sem título com 73 litografias a partir de desenhos de Rugendas.
- Álbum sem titulo com 67 litografias de Bichebois e Victor Adam, a partir de desenhos de Rugendas (Impressas na Engelmann, rue Louis Le-Grand, nº 27, Paris).
- Álbum sem título com 17 estampas coloridas.
- Álbum sem título com 18 estampas coloridas (vistas de cidades brasileiras)
- Álbum sem título com 20 gravuras a partir de pinturas de Peter Paul Rubens.
- Álbum com 56 litografias (representando paisagens do Rio de Janeiro e Bahia fotografadas por Victor Frond e impressas na Lemer cier – Paris).
- Álbum de gravuras (3 imagens fotografadas – Corot, Rubens e Chavannes)
- Caderno com manuscrito feito por Armando Braga, 1899 do drama intitulado “Um beijo” – cita artistas e quadros.
- Catálogo da Coleção Arthur Azevedo datado de 1914 com assinatura de Domingos de Castro Perdigão (manuscrito)
- Galeria Cuadros Escogidos – Publicação com estampas, sem texto e data.
- Galeria Internacional (Coleccion de Cien Cuadros Escojidos)

- *History of the United States* (vols. I, II e III) com 31 estampas coladas sobre papel.
- Livro sem título com pequenas estampas coladas sobre papel com o nome na Capa: Cons^o Gaspar da Silveira Martins.
- Revista *Les Arts* (números 25 a 37) datada de 1904.

Anexo 3 - Caderno de Imagens

Álbuns de retratos

Figura 1. A. Maurin del. *François Arago*. Rosselin Editeur. Imp. Lith. Formentin & Cie. Litografia.

Figura 2. Alberto sc. *Joaquim Nabuco* (Segundo uma fotografia de Rochini).

Figura 3. Autor não identificado. *Dante Alighieri*. Recorte colado sobre papel.

Figura 4. A. Kruger & C. *Almeida Junior*. Retrato a bico de pena publicado no catálogo da exposição "Almeida Junior", 1900.

Figura 5. Autor não identificado. *Cristóvão Colombo*. Recorte colado sobre papel.

Figura 6. A. Maurin del. *Jenny Colon (Mme. Lepus)*. Imp. Lemerrier Benard et C. Litografia.

Figura 7. Delpech lith. *Pierre Corneille*. / Delpech lith. *Thomas Corneille*. Litografia.

Figura 8. Autor não identificado. *Hipólito Caron*. Recorte coleado sobre papel.

Figura 9. A. Masson d'après Théodore Géricault. *Portrait d'Eugène Delacroix*. Água-forte.

Figura 9.1. Texto Delacroix.

Figura 9.2. Texto Delacroix.

Figura 10. Autor não identificado. *Alexandre Eiffel*. Litografia.

Figura 11. W. H. Worthington. *Gaspard Gevartius*. London George Virtue. Gravura em metal.

Figura 12. *Edmond de Goncourt*. (Reprodução da pintura de Jean-François Raffaëlli). Recorte colado sobre papel.

Figura 13. Autor não identificado. *Jules de Goncourt*. Recorte colado sobre papel.

Figura 14. Autor não identificado. *Huascar de Vergara*. Fotografia.

Figura 15. C. Melan g. *Le cardinal Mazarin* (Fac-similé d'une gravure de Claude Melan).

Figura 16. A. Lacauchie del. Rebel sc. *Le roi de Rome*. Gravura em metal.

Figura 17. Autor não identificado. *Gioachino Rossini*. Recorte colado sobre papel.

Figura 18. Peregrino de Castro lith. *Rafael Bordallo Pinheiro*. Litografia.

Figura 19. Autor não identificado. *Aloys Senefelder*. Recorte colado sobre papel.

Figura 20. Autor não identificado. *Dorothy Tennant*. Recorte colado sobre papel.

Figura 21. *Henry Morton Stanley*. Recorte colado sobre pape.

Figura 22. Autor não identificado. *Alfred Stevens* (publicado na revista francesa *L'art et les artistes*, 1906).

Figura 23. Autor não identificado. *Bethencourt da Silva*. Recorte colado sobre papel.

Figura 24. Autor não identificado. *Aluísio Azevedo*. Desenho a lápis.

Figura 25. Autor não identificado. *Ludwig van Beethoven* (1814). Litografia.

Figura 26. Pieraccini dis. *Ginevra de Benci*. Litografia.

Figura 27. Autor não identificado. *Félix Bracquemond*. Recorte colado sobre papel.

Figura 28. Autor não identificado. *Jules Breton*. Recorte colado sobre papel.

Figura 29. R. M. *Antoine Chintreuil*. Imp. Cadart. Água-forte.

Figura 30. C. Monnet del. C. S. Gaucher inc. *Charles Nicolas Cochin* (1789). Gravura em metal.

Figura 30.1 A la Mémoire de Cochin.

Figura 31. Autor não identificado. *Hector Hanoteau*. Recorte colado sobre papel.

Figura 32. Autor não identificado. *Nicolas Charlet*. Litografia.

Figura 33. Engraved by J. Pofschwhite. *Nicolas Poussin*. Gravura em metal.

Figura 34. Autor não identificado. *Rodolphe Salis*. Recorte colado sobre papel.

Figura 35. Autor não identificado. *William Turner*. Recorte colado sobre papel.

Figura 36. Autor não identificado. *José White*. Recorte colado sobre papel.

Figura 37. Autor não identificado. *Émile Zola*. Recorte colado sobre papel.

Figura 38. Caricature à la plume attribué à Théophile Gautier (1835). *Alfred de Musset et Honoré de Balzac*. Recorte colado sobre papel.

Retratos avulsos

Figura 39. C. N. Cochin (del.) Varin (sc.) *Charles Nicolas Cochin* (1814). Gravura em metal.

Figura 40. Edelinck (sculp.) *Claude Melan*. Gravura em metal.

Figura 41. Menageot (del.) P. Adolphe Varin (sc.) *Francesco Bartolozzi*. Gravura em metal.

Figura 42. Dessiné par Cochin fils. Gravé par T. de Mare. *François Boucher*. Gravura em metal.

Figura 43. Roslin Suedois (pinx.) Gravé par Manuel Salvador Carmona. *François Boucher*. Gravura em metal.

Figura 44. Jac Lubin (sculp.) *Jacques Calot*. Gravura em metal.

Figura 45. Arnavon chanoine (pinx.) P. Adolphe Varin (sc.) *Jean Joseph Balechou*. Gravura em metal.

Figura 46. Edelinck (sculp.) *Robert Nanteuil*. Gravura em metal.

Figura 47. A. de St. Aubin (del.) P. Adolphe Varin (sc.) *Nicolas de Launay*. Gravura em metal.

Figura 48. Cochin (del.) Adolphe Varin (sc.) *Jean-Michel Moreau le jeune*. Gravura em metal.

Figura 49. N. Edelinck (sculp.) *Gerard Edelinck*. Gravura em metal.

Figura 50. Cosimo Colombini (sc.) *Giorgio Vasari*. Gravura em metal.

Figura 51. A. do Carmo (del.) J. J. de Souza (sculp.) *Cosme de Médicis*. Gravura em metal.

Figura 52. Giorgio Vasari (dip.) Pietro Ermini (disegnò) Raffaello Morghen (inc.). *Lorenzo de Medici* (1820). Gravura em metal.

Figura 53. Vincenzo Gozzini (dis.) Raffaello Morghen (inc.) *Giovanni Boccaccio* (1822). Gravura em metal.

Figura 54. Raphael (pinx.) Pannier (sculp.) *Raphael*. Gravura em metal.

Figura 55. A. François engraved. *Michelangiolo Buonarrotti*. London virtue&C. Gravura em metal.

Figura 56. Musée du Louvre. *Portrait de Rembrandt*.

Figura 57. Philippe Yves d'après Rembrandt. *Saskia Uylenburgh (femme de Rembrandt)*. Gravura em metal.

Figura 57.1. *Saskia Uylenburgh (verso)*.

Figura 58. Le Clere (del.) Beillet (imp.) Benoist sculp. *Rubens*. Gravura em metal.

Figura 59. P. Degobert (lith.) *Antoine Van Dyck*. Litografia.

Figura 60. Lanté (del.) Gatine (sculp.) *Marie Stuart*. Gravura em metal.

Figura 61. Francisco José de Goya y Luciente (pinx.) Félix Agustín Milius (sc.) *Goya* (Collection de Madame A. B. Blodgett). Gravura em metal.

Figura 62. Henri Grenaud (sc.) A. Cadart (Imp.). *Jean-Baptiste-Camille Corot*. Gravura em metal.

Figura 63. Guth. del. Boileau sc. Edmond de Goncourt. *Revue Illustrée*.

Figura 64. Eliseu Visconti. *O Beijo da Glória a Santos Dumont*. 1901. Com dedicatória do artista para Arthur Azevedo (Rio, 14.12.1901). Cartaz litográfico .

Figura 65. Henrique Bernardelli. *Leopoldo Miguez* (1903). Água forte.

Figura 66. Modesto Brocos. *Magalhães de Azeredo* (1903). Água forte.

Figura 67. Modesto Brocos. *Martins Junior*. Água forte.

Figura 68. A. do Carmo (del.) J.J. Souza (sc.) *D. João II (Rei de Portugal)*. Gravura em metal.

Figura 69. The Illustrated London News. *Their Royal Highnesses the Duke & Duchess of York*. Cartaz litográfico.

Figura 70. Filippo Giuntotardi e Angelo testa del. *Veduta del ponte dell Acquaria a Tivoli.* Gravura em metal.

Figura 71. Peint d'après nature par Romny. Thales Fielding (gravé). *Honfleur.* Litografia.

Figura 72. Autor não identificado. *Vue Perspective du Palais du Duc d'Aveiro a Lisboa.* Gravura em metal.

Figura 73. Chapuy dessin. A. Ronargue lith.
Veneza. Litografia

Figura 74. Hercules Seghers. *Sem título*.
Gravura em metal.

Figura 75. F. Doyen (lith.)1869. *La Quiete*.
Litografia.

Figura 76. Francesco Gamba (inc.) *La Schelda*. Lovera imp. Gravura em metal.

Figura 77. Ernesto Rayper (dis e inc.) *Campagna Mesta*. Lovera imp. Gravura em metal.

Figura 78. Sartirana inv. e inc. *Il Padule*.
Lovera imp. Gravura em metal.

Figura 79. Autor não identificado. *Ribeira Nova em Lisboa*. Gravura em metal.

Figura 80. Manoel Ricardo Couto (pinx.) Theodore Muller e Louis-Théodore Eugène Gluck (lith.) Lemerrier (imp.). *Maranhão (cidade de São Luís) – Vista da Ponta de São Francisco em 1864.* Litografia.

Figura 81. Manoel Ricardo Couto (pinx.) Theodore Muller e Louis-Théodore Eugène Gluck (lith.) Lemerrier (imp.). *Pará (cidade de Belém) – Vista da Embocadura do Rio Una em 1864.* Litografia.

Figura 82. Manoel Ricardo Couto (pinx.) Theodore Muller e Louis-Théodore Eugène Gluck (lith.) Lemerrier (imp.). *Alagoas (cidade de Maceió) – Vista do ancoradouro de Jaraguá em 1864.* Litografia.

Figura 83. Victor Frond (photog.) Aubrun (lith.). *Panorama do Rio de Janeiro*. Litografia.

Figura 84. Victor Frond (photog.) Philippe Benoist (lith.). *Ancien Collège des Jésuites a Bahia*. Litografia.

Figura 85. William Gore Ouseley (del.) J. Needham (lith.). *The Sugar Loaf Rock – Rio de Janeiro*. Litografia.

Figura 86. William Gore Ouseley (del.)
J. Needham (lith.). *Harbour of Bahia*.
Litografia.

Figura 87. Sebastien Auguste Sisson (lith.).
Entrada da Barra. Litografia.

Figura 88. Iluchar Desmons (des.) Jean-Louis
Tirpenne (lith.). *Panorama da Cidade do Rio
de Janeiro*. Litografia.

Figura 89. Franz Heinrich Carls (lith.). *Ponte do Recife*. Litografia.

Figura 90. Johann Moritz Rugendas (del.) Bichebois (lith.). *Vue prise sur la côte près de Bahia*. Litografia

Figura 91. A. Chenot (des.). *Imperial cidade de Ouro Preto*. Gravura em metal.

Figura 92. Victor Meirelles (pinx.) Souza Lobo (lith.). *A Passagem de Humaitá*. Litografia.

Figura 93. Victor Meirelles. *Assalto e Ocupação de Curuzú*. Litografia.

Figura 94. Victor Meirelles. *Combate Naval do Riachuelo*. Litografia.

Figura 95. Victor Meirelles. *A Primeira Missa no Brasil*. Litografia.

Figura 96. Eduardo De Martino. *Passagem de Curuzú*. Litografia.

Figura 97. Pedro Américo. *O Ataque da Ilha da Redenção*. Lith. da *Vida Fluminense* (suplemento).

Figura 98. Pedro Américo. *A Rendição de Uruguiana*. Lith. da *Vida Fluminense* (suplemento).

Cenas clássicas, de costumes, motivos religiosos

Figura 99. Auguste Charpentier (del.) Louis François Mariage (sculp.) *Le Premier Navigateur*. Litografia.

Figura 100. Chasselat (dessin.) Choubard (grave) *Le réveil de psyché*. Gravura em metal.

Figura 101. Marc-Gabriel-Charles-Gleyre (pinx.) Jean Ernest Aubert (lith.) *Vénus*. Litografia.

Figura 102. Peter Paul Rubens (pinx.) Duthé (sculp.) *Marie de Médicis em Minerve*. Gravura em metal.

Figura 103. Antoine Watteau (pinx.) Michel Albert (gravé) *Idole de la Déesse*. Gravura em metal

Figura 104. Edouard Girardet (pinx.) Amédée Varin (sculp.) *Le Repas Interrompu*. Imp. Goupil. Gravura em metal.

Figura 105. Jean Honoré Fragonard (del.) Jean Dambrun (gravé) *Le Calendrier des Vieillards*. Gravura em metal.

Figura 106. Antoine Watteau (pinx.) W. French (sc.) *As máscaras*. Litografia.

Figura 107. F. Hillemacher (pinx.) Aug. Ledoux (sc.) *Velázquez*. Gravura em metal.

Figura 108. Raphael (pinx.) Pietro Marco Vitali (sculp.) *La Madonna della Casa D'Alba*. Gravura em metal.

Figura 109. Peint par Lubri Cogniet. Gravé par Achille Martinet. *Le Tintoret au lit de mort de sa fille*. Imp. Goupil & c. Gravura em metal.

Figura 110. Romão Eloy (sculp.) *Sem título*. Oficina do Arco do cego.

Figura 111. Aubert A.F. (pinx.) Pelee&Ch. Lalasse (sc.) *Eve Effeuillant des Roses*. Lemerrier imp. Gravura em metal.

Figura 112. Cassas (del.) B. Girardet (sculp.) *Apollon et Les Bergers*. Gravura em metal.

Figura 113. Corot (pinx.) E. Pirodon (lith.) *Danse Antique*. Imp. Lemerrier & c. Litografia.

Figura 114. Albrier (pinx.) Tavernier (sculp.) *Narcisse*. Gravura em metal.

Figura 115. Raffael Sanzio (inv) Filippo Severati (dis) Giuseppe Marcucci (inc) *La Pesca Miracolosa*. Gravura em metal.

Figura 116. Rafael Sanzio (inv) Nicola Optis (dis) *I Quattro Triangolari*. Litografia.

Figura 117. Paint par Pietro de Cortona. Gravé par C. N. Cochin. *Romulus Infant, Remis a Laurentia par Faustulus*. Gravura em metal.

Figura 118. Dessiné et grave par Benoist Audran d'après Poussin. *Maria Desponsata Joseph*. Gravura em metal.

Figura 119. Peter Paul Rubens (pinx) Duthé (sculp). *Le Couronnement de la Reine*. Água-forte.

Figura 120. Peint par Delacroix Gravé par Frilley. *Prise de Constantinople*. Água-forte.

Figura 121. E. Rudaux (pinx et sculp) A. Cadart Imp. *Un Maradeur*. Água-forte.

Figura 122. Johann Moritz Rugendas (des) Laurent Deroy (lith) *Jogar capoeira*. Lito-grafia.

Figura 123. Johann Moritz Rugendas (des) Laurent Deroi (lith) *Nègres a fond de calle.* Litografia.

Figura 124. Victor Frond (photog) Champagne (lith) *As Rendeiras.* Litografia.

Figura 125. Victor Frond (photog) Imp. Lemercier. *La Rape a mandioca.* Litografia.

Figura 126. Johann Moritz Rugendas (des) Engelmann (lith) Deroi (del). *Chatimens Domestiques.* Litografia.

Figura 127. Antônio Parreiras. *Igreja de Nossa Senhora da Boa Viagem – Icarai (Niterói)*. Óleo s/ tela. 15 x 31 cm.

Figura 128. Antônio Parreiras. *Burros do Sertão* (1899). Óleo s/ tela. 25 x 33 cm.

Figura 129. Antônio Parreiras. *Estudo - Conquista da Amazônia* (Paris, 1906). Óleo s/ tela. 95 x 1,32 cm

Figura 130. Augusto Off. *Retrato de Mulher*. Óleo s/ tela. 41 x 55 cm.

Figura 131. Belmiro de Almeida. *Retrato de mulher* (1895). Óleo s/ tela. 33 x 41 cm.

Figura 132. Briburger. *Costureira*. Óleo s/ tela. 31x39 cm.

Figura 133. Aurélio de Figueiredo. *Um ponto de Petrópolis*. Óleo s/ tela. 31 x 39 cm.

Figura 134. Giovanni Batista Castagneto.
Marinha. Óleo s/ tela. 23 x 40 cm.

Figura 135. João Batista Pagani. *Paisagem*.
Óleo s/ tela. 28x36 cm.

Figura 136. Eliseu Visconti. *Lavadeira*. Óleo s/ tela. 25 x 41 cm.

Figura 137. Henrique Bernardelli. *Vitraux*. Óleo s/tela. 32 x 48 cm.

Figura 138. Louis Auguste Moreaux. *O viajante*. Óleo s/ tela. 32 x 39 cm.

Figura 139. Jean Leon Pallière. *Estudo de figura*. Óleo s/ tela. 34 x 41 cm.

Figura 140. Gustavo Dall'Ara. *Rua São Francisco Xavier*. Óleo s/ tela. 26 x 36 cm.

Figura 141. Louis Lartigau. *Le matin (forêt de Fontainebleau)*. Óleo s/ tela. 60 x 55 cm.

Figura 142. Louis Lartigau. *Le soir (forêt de Fontainebleau)*. Óleo s/ tela. 60 x 55 cm.

Figura 143. Gastão Formenti. *Paisagem*. Óleo s/ tela. 23 x 16 cm.

Figura 144. Henrique José Silva. *Dom Pedro I*. Óleo s/ tela. 62 x 57 cm .

Figura 145. Manuel Teixeira da Rocha. *Estudo*. Óleo s/ tela. 48 x 64 cm.

Figura 146. Porciúncula de Moraes. *Pensativa*. Óleo s/ tela. 25 x 33 cm.

Figura 147. Raimundo João Ribeiro. *Reflexo*. Óleo s/ tela. 27 x 35 cm .

Figura 148. Hans Hinrich Rundt. *Burgomestre de Hamburgo*. Óleo s/ tela. 26 x 34 cm.

Figura 149. Stefano Cavallaro. *Natureza Morta* (1894). Óleo s/ tela. 24 x 33 cm.

Figura 150. Victor Meirelles. *Cabeça de soldado* (estudo para o quadro *Batalha dos Guararapes*). Óleo s/ tela. 49.5 x 42.5 cm.

Figura 151. Victor Meirelles. *Estudo*. Óleo s/ tela. 40 x 60 cm.

Figura 152. Autor não identificado. *Retrato de homem*. Óleo s/ tela. 28 x 38 cm.

Figura 153. Autor não identificado. *Representação de São Pedro*. Óleo s/ tela. 49 x 42 cm.

Figura 154. Winkelmann. *Storia Delle Arti del Disegno*.

Figura 155. Ambroise Firmin Didot. *Gravure sur Bois*.

Figura 156. Ambroise Firmin Didot. *Les graveurs de portraits en France*.

Figura 157. Georges Duplessis. *Histoire de la Gravure*.

Figura 158. Georges Duplessis. *Les Merveilles de la gravure*.

Figura 159. Theophile Silvestre. *Histoire des artistes vivants*.

Figura 160. Raoul de Saint-Arroman. *La gravure a l'eau forte.*

Figura 161. Georges Lafenestre.

Figura 162. Georges Lafanestre. *La Peinture en Europe*.

Figura 163. *La Renaissance en Italie*.

Figura 164. M.M. Pereire. *Catalogue des Tableaux*.

Figura 165. M. Rigollot. *Histoire des Arts du Dessin*.

Figura 166. Duchesne Ainé. *Notice des Estampes*.

Figura 167. Louis Gonse. *Les Chefs D'Oeuvre des Musées de France*.

Figura 168. Casimiro Kolstoi. *Galeria Internacional*.

Figura 169. Musée National Du Louvre. *Catalogue des Planches Gravées*.

Figura 170. Duchesne Ainé. *Musée Français*.

Figura 171. *Scènes de la Vie des Peintres*.

Figura 172. A. Venturi. *Collezione Edelweiss*.

Figura 173. Henri Hymans. *Primitifs Flamands*.

Figura 174. Thomas Wright. *Histoire de la Caricature*.

Figura 175. J. M. Cardoso de Oliveira. *Pedro Américo sua vida e suas obras*.

Figura 176. *Sem título.*

Figura 177. *Les arts*. Fevereiro de 1904.

Figura 178. *Les arts*.

Figura 179. *Les arts*.

Figura 180. *Les arts*. Abril de 1904.

Figura 181. *Le Theatre*.

Figura 182. *Revue Illustrée*.

Figura 183. “Quinze magníficas estampas do século XVIII, arrancadas de um livro de viagem que não sei qual seja. Pertencia ao espólio do colecionador João Alves Mendes da Silva. Deu-me as o Sr. Frederico Pinheiro em 29 de outubro de 1901”. Arthur Azevedo

Figura 184. “Quatorze estampas ilustrando fatos da vida de Frederico ‘o grande’. Pertencia ao espólio do colecionador João Alves Mendes da Silva. Deu-me as o Sr. Frederico Pinheiro em 29 de outubro de 1901”. Arthur Azevedo

Figura 184.1

Figura 184.2

Figura 186. “Quarenta estampas alemãs arrancadas de um livro imenso em português e apresentando vários países. Cinco dessas estampas são gravadas por Winkles e Fromel, 2 por Kunstverlag, 1 por cada um dos seguintes gravadores: Winkles, Herzer, Worms, Lambert, Rudolph, Rosmaisler, Gugeler, Schnell e Abresch. As demais são anônimas. Pertenciam ao espólio do colecionador João Mendes da Silva. Comprei-as ao Dr. Francisco Rodrigues e Paiva [trecho ilegível...] que as arremataria em leilão”. Arthur Azevedo

Figura 186.1

Figura 186.2

Figura 187. “Cinco estampas da série desenhada por Heloise Cotrim, esposa do pintor J. Leloir, para ilustrar o romance O grande errante, de Eugène Sue. Datam de 1850, mais ou menos, comprei-as em 6 de janeiro de 1900 a um livraria na rua de São José”. Arthur Azevedo

Figura 187.1

Figura 187.2